

مكانة الرمزية والخيال في الدراسات الثقافية المعاصرة أنثروبولوجيا جيلبيردوران نموذجاً

أ. الحسين أخوش - كاتب من المغرب

الثقافة، أنساق ثقافية، فهم الثقافة، الخيال، الأسطورة، الرمز، الرمزية،
الأنثروبولوجيا، الوعي، البنية، الأنساق الرمزية، التأويل الثقافي، المنهج، منهج
التقاطع... إلخ.

تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه يعدّ واحداً من أهم المؤلفات العلمية في
ميدان الدراسات الإنسانية والثقافية التي تتعرض بالدراسة والتحليل لمختلف
الرموز والموضوعات الأدبية والثقافية والنفسية من خلال نظامين يؤسّس عليهما
المؤلف بحثه في الدراسات الأنثروبولوجية لما يسقيه بالنظام النهاري والنظام الليلي
للصورة الذهنية.

إن قارئ هذا الكتاب سرعان ما يكتشف قدرة هائلة لدى جيلبيردوران (صاحب الكتاب) على الانتقال والتجوال بين مفاهيم ونماذج وصور ورموز وأنساق ثقافية عديدة ومختلفة قديمة ومعاصرة؛ وذلك ما يجعل القارئ يكتشف غنى وتوسّع ميدان الأنثروبولوجيا المعاصرة وانفتاحها على آفاق جديدة كدراسة الخيال واللغة، الأساطير والبنى الثقافية.

جعل دوران الثقافة مجالاً غنياً بالدلالات والرموز التي تنتظم في بنية رمزية وتخيلية تمثل أنساقاً تستدعي التحليل والتأويل والتفسير على أساس النظر إلى الخيال باعتباره قدرة خاصة بالإنسان في التنسيق (تنسيق البنى الرمزية والنفسية) ضمن أنظمة رمزية ولغوية¹ تسمح بتقييم حالات الوعي وتصنيف الاستعدادات والقدرات السيكلوجية.

1 - استشكال الموضوع:

تستند الثقافات الإنسانية إلى العديد من المعطيات الرمزية والخيالية واللسانية والأسطورية، كل ذلك يحتم على الباحث في القضايا الأنثروبولوجية المختلفة (الظواهر الثقافية والاجتماعية والفكرية) التزود بالمنهجيات التأويلية المركبة، خاصة منها تلك التي تستدمج في بنيتها المناهج المختلفة: اللسانية والنفسية والسوسيولوجية والتأويلية.. إلخ.

فهل هذا الأمر ما ينطبق على أنثروبولوجيا جيلبيردوران؟ كيف حاول هذا الأخير تأسيس منهجية تأويلية بالثقافات من خلال المزاوجة بين علم النفس والفلسفة واللسانيات؟ وما هي معالم هذه المقاربة الأنثروبولوجية الجديدة التي يقترحها في كتابه الهام «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»؟ ثم على أية أسس نظرية وخلفيات منهجية يؤسس مقاربتة العلمية للظواهر الثقافية والرمزية والخيالية؟ كيف جعل هذا المفكر الموضوع الخيالي والأسطوري مدخلا رئيسياً لتأويل الأنساق الثقافية والرمزية؟ وما قيمة هذا العمل الفكري؟

لبسط هذه القضايا كان ضروريا اعتماد طريقة في التحليل والمناقشة تلائم منظور هذا المفكر الجديد

لمسائل الثقافة والتخييل والترميز والتصوير والإدراك. لذا، فقد كان عليه مناقشة كل هذه القضايا دفعة واحدة في كتابه الموسوم «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»، بموازاة مع مجموعة مختلفة من الأطروحات النظرية والمنهجية السابقة حول الخيال والتميز.

لذلك، كان على هذا الأنثروبولوجي استدعاء مقارنة برغسون وسارتر، وكذلك طريقة علماء النفس الكلاسيكيين الذين يخلطون بين الصورة الذهنية وخلفيتها التذكيرية التي هي الإدراك، مفترضين أن هذه الأخيرة تملأ الفكر بمصغرات عقلية، هي مجرد نسخ عن أشياء موضوعية، مما أفضى بهم إلى اختزال الخيال في عتبة الإحساس واعتباره مجرد صور متبقية أو تعاقبية.

تفصيلاً لهذا النقاش، بدأ دوران بمناقشة كيف بقيت الصور الذهنية لدى برغسون حبيسة دور التابع الذي أعطاه إياها علم النفس التقليدي، مما جعل الخيال عنده يتحول إلى مجرد ذاكرة، بالتالي شيء الصورة الذهنية لدى الإنسان. ثم انتقل من ذلك، إلى إبراز كيف اعتمد سارتر منهج الفينومينولوجيا لمقاربة الخيال بعيداً عن تصور برغسون، اعتقاداً منه بأن عملية التخيل عبارة نوايا مجردة من كل أوهام الاحتواء².

استخلص دوران من المقارنة السابقة أن القيمة الأساسية لنظرية سارتر تلك³، تكمن في كونها اجتهدت في وصف الحركة النوعية للخيال، ومن ثم تفريقها الواضح بين الفعل الإدراكي والتذكيري⁴. بيد أن خطأ هذا الفيلسوف، حسب دوران، يكمن في أنه كلما تقدّم في نظريته، إلا وقلّ من دور الصورة والخيال حتى وصل في النهاية إلى إفقادهما أي دور⁵.

مرّ دوران، بعد ذلك، إلى الحديث عن المدارس النفسية التي تطرقت للخيال، كـ «مدرسة علم النفس الفكري» الألمانية، التي كانت تنادي بأهمية الفكرة بمعزل عن الصور؛ ثم مدرسة «وورتزبورغ» التي كانت تستند إلى تصورات هوسرل في القصديّة ونزوع الوعي ومواقفه. وقد اعتبر، بالنهاية، أن كل هذه التصورات (الفلسفية

والنفسية) تستحق نقداً منهجياً، وذلك لأنها جميعها تـمـسـح دور الخيال، سواء عن طريق تحريف غايته كما عند برغسون، حيث يتحوّل إلى رواسب تذكيرية، أو من خلال تبخيس دور الصورة واعتبارها مرادفاً تافهاً للحس كما عند سارتر، ممّا هيا الظروف للعدمية النفسية التي وسمت نظريته للخيال⁶.

أمّا علم النفس العام، فيما يزعم دوران، فحتى لو كان ميالاً إلى الظواهرية، إنّه يحوّل خصوصية عملية التخيل إلى مجرّد ملخص أرعن للإدراك. لذلك، هناك ضرورة لإعادة انجاز دراسة منهجية للتصور والخيال والرمزية، بشكل عام، وفق منظور جديد، وبصفة خاصة منظور غاستون باشلار الذي يؤسّس مفهومه العام للرمزية الخيالية على بديهيتين اثنتين⁷، وهما:

✱ إن الخيال عبارة عن دينامية منظّمة.

✱ إنّ هذه الدينامية المنظّمة عامل تجانس في التصور الذهني.

يتبنّى دوران هذا التصور للرمزية الخيالية، وينطلق منه لأنّه يتماشى وفكرته حول دور الخيال في إنتاج المعنى والثقافة والاستعارات. لكن، كيف يتصوّر دوران هذه الرمزية الخيالية في دراسة وفهم الثقافة والأسطورة وتأويلها أنثروبولوجياً؟

الخيال والرمزية وتجديد المنهج في الأنثروبولوجيا

يصعب على أيّ مبتدئ في ميدان الأنثروبولوجيا أن يستوعب أهمية الرمزية والخيال في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية، لكن منهجية جيلبير دوران في هذا الكتاب وحسّه البيداغوجي الرفيع قد سهّلا علينا إدراك تلك العلاقات المعقدة القائمة بين ملكة الترميز القابعة في أعماق الإنسان ومختلف أشكال استثمارها في إنتاج المعنى وتأسيسه من خلال الأنساق الثقافية التي يعيش داخلها ويتفاعل معها بشكل دائم ومستمر.

يعقّب دوران في معرض نقده للتصورات والتصنيفات التي تحاول التلاؤم مع العالم الموضوعي (سماويًا، أو

أرضيًا، أو مناخياً) على مثل تلك المحاولات بكونها قد انحرفت نحو اعتبارات غير موضوعية، حيث يكتفي أغلب محلّلي المحركات الرمزية (الذين هم من مؤرخي الديانات) بتصنيف الرموز حسب قرايتها من إحدى الظواهر الكونية الكبرى⁸.

على خلاف هؤلاء، ينظر دوران إلى الرمزية والاستعارات على أنّها تتاج الدلالة التي ينتجها الخيال، حيث تتولّد عنها كل الأفكار المعقّنة وتفرعاتها اللغوية. فما هو تحديده للخيال والرمز تحديداً؟

1 - مفهوم الرمزية والخيال، ومحركاتها:

إذا كان علم النفس التقليدي يحاول أن يفصل الخيال على مقاس التفكير أو أن يدرسه بمنظار التفكير المنطقي المنقح، فإن إسقاط دوران لمسألة اعتبارية الإشارة في عملية التخيل هو ما حدا به لأن يرفض ضمناً مبدأ تتابعية الدلالة التي تقول بها تلك التصورات المختزلة للخيال والرمزية. لذلك لم يعد الرمز ذا طبيعة ألسنية وذاك ما جعله يفتح على عدة إمكانيات للتأويل والتفسير، ممّا يؤدي إلى القول بأنّ التعليل المنطقي التتابعي لم يعد كافياً في الاستنباط المنطقي أو في استبطان المحركات الرمزية. هكذا، يتخلّص دوران من عقم التعليل الترابطي لصالح ما يسمّيه باشلار التمثّل الذاتي في ترابط الرموز ومحركاتها.

يأخذ صاحبنا بتصوّر باشلار، بهذا الخصوص، في تحليلاته معتبراً أنّ كل المحركات، اجتماعية كانت أو نفسية، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها، إنّما تنهج في الغالب نهجاً غيبياً ضيقاً فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك ومرتبطة بالغرائز، في حين يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت؛ غير أنّ كل هذه الطرق لا تجعلنا نفهم الرمزية الخيالية ودورها في إنتاج المعنى والثقافة⁹.

في مقابل ذلك، يقترح دوران لدراسة الرمزية الخيالية ضرورة السير في خط الأنثروبولوجيا في شكلها المعاصر، أي في اعتبارها «مجموعة العلوم التي تدرس الجنس البشري دون الاعتماد على أفكار مسبقة ودون الاعتماد على أفكار

2 - دور منهج التقاطع والنفسانيات المنهجية

من أجل أن يحدّد ج. دوران المحاور الأساسية للمسارات الأنثروبولوجية التي تشكّلها الرموز، عمد إلى استخدام منهج براغماتي نسبي للتحليل، بحيث رمى به معاينة وتحديد مجموعات واسعة من الصور التي هي تنتظم في شكل مجموعة من الكوكبات الثابتة تقريبا والمبنية على تماثل لرموز متقاطعة (Convergents)؛ بحيث يتجاوز بواسطته المنهج التمثيلي الذي ينطلق من مجرد الاعتراف بالتشابه بين العلاقات ذات الخصائص المختلفة، في حين يعمل منهج التقاطع على إيجاد مجموعة من الصور المتشابهة في مختلف ميادين التفكير، فيكون متشاكلا أكثر منه مماثلة.

يساعد هذا المنهج التقاطعي على إجراء المقارنات بشكل فعال والإحصاءات الدقيقة التي تتيح استخراج سلاسل ومجموعات من الصور، وكل ذلك يتم من خلال سماحه بالتركيز على مظهري طريقة المقارنة: الثابت والمتحوّل، بأن تتشكل المجموعات الصور الحركية، في آن واحد، حول نقاط تكاثف رمزي والأشياء التي تتبلور من خلالها الرموز.

يؤكد ج. دوران حول نقطة البداية النفسية التي ينطلق منها هذا المنهج أنّه إذا كنّا قد اخترنا عن قصد نقطة انطلاق منهجية تعتمد على علم النفس، فذلك لا يعني على الإطلاق استسلاما لنفسانية أونطولوجية. لذلك، يبدو لنا بكل بساطة أنّه من الملائم الانطلاق من النفسي للوصول إلى ما هو ثقافي، لأنّ ذلك ملائم للمنهج، خاصة قاعدة «البساطة» التي كان ديكرت يطالب بها، حيث البساطة تعني بداية تبسيط قواعد اللغة؛ ويكون، وفقا لذلك، من السهل جدًا الانطلاق من الفاعل إلى المفعول به، ثم من هذا المفعول إلى باقي المفعولات الأخرى¹⁴.

أيضا، ينطلق دوران من «الأسلوب الحركي» الذي يعيد النظر بالإطار التصنيفي للرموز، وقد سبق للكثير من علماء النفس أن وظّفوه (بودوان، برادين، بياجيه)، حيث اعتبروا تكرار النماذج الأصلية للرموز ليس تكرارا لنقطة في فضاء الخيال، ولكنها «تشكيل لاتجاه»؛

مسبقة ودون المراهنة على أونطولوجيا نفسية ليست في الواقع سوى روحانية مغلفة أو على أونطولوجيا ثقافية ليست عموما سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم الاجتماع؛ مادامت كل هذه المواقف في النهاية هي أشكال مختلفة لعقلانية أعراضية¹⁰.

من هذا المنطلق، يسعى دوران من خلال دراسته للمحرّكات الرمزية والخيالية إلى إعطاء تصنيف بنيوي للرموز، وذلك بعد الإلقاء جانباً بنظريات علماء النفس الظاهراتيين وبأنواع الكتب والمسببات الاجتماعية العزيزة على علماء الاجتماع وعلماء التحليل النفسي. لذلك يقترح هذا الأخير التحرّر نهائيا من الخلاف الذي ينشأ من حين لآخر بين أنصار الثقافة وعلماء النفس، لصالح اعتماد وجهة نظر أنثروبولوجية ترى أنّ «كل ما هو إنساني لا يمكن أن يكون غريباً»، بل هو نتاج التبادل الدائم الموجود بين مستوى التخيّل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي¹¹.

إنّ التخيّل وفق هذا التّأويل عبارة عن المسار الذي يتشكّل فيه تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص، والذي تفسّر فيه التّصورات الشخصية «بالتكّيف المسبق للشخص في محيط موضوعي». تأسيسا على ذلك أصبح الرمز، بشكل دائم، نتاج المتطلبات العضوية والنفسية التي تقع ضمن محيط مادي واجتماعي معيّن؛ ويسمّي ج. دوران هذا المنحى «المسار الأنثروبولوجي» الذي ينطلق من الثقافة، أو من الطبيعة النفسية على حدّ سواء، حيث تقع أسس التصور والرمز بين كلا هذين الطرفين القابلين للتعاكس¹⁴.

غير أنّ هذا التصور الجديد لا يسمح بإغفال أي شيء من المحركات الاجتماعية للرموز؛ إذ يوجّه البحث نحو التحليل النفسي¹³ والمؤسّسات الطقوسية والرمزية الدينية وكذا الشعور والأساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي، ممّا يفترض نهج منهج يأخذ بعين الاعتبار تقاطع كل هذه الجوانب والتّقائنها عند نقط معينة. فما هي مواصفات هذا المنهج الجديد؟



لذلك يعتبرون «الحقائق الحركية» هي طبقات التفكير والسؤال الذي يتمحور حوله منهج التقاطع في الأنثروبولوجيا، كما يؤسس له دوران، هو: في أي ميدان من ميادين الحركات والدوافع سوف نجد هذه «الاستعارات الأساسية»، أي «الطبقات الحياتية الرئيسية للتصور»؟

جواباً عن هذا السؤال، استثمر دوران نتائج مجموعة من الدراسات والأبحاث السيكولوجية التي أجريت على الإنسان «الطفل»، والتي أبرزت كيف أن للعوامل والمتطلبات العضوية الرئيسية، مثل: الغذاء والجنس والحركة، تأثيرات نفسية على سلوك الإنسان؛ وكيف أن جسم الإنسان كله يشارك في تشكيل الصور والخيال عنده. وقد استدل على ذلك من خلال ما توصلت إليه أبحاث جان يياجيه، من أنه يمكننا أن نتبع بشكل دائم تحول التمثل والتكيف الحسيين - الحركيين... إلى التمثل والتكيف الذهنيين اللذين يميزان بدايات التصور¹⁵.

إن الصور الذهنية، وكذا الرموز التي يلتجأ إليها الإنسان في ثقافته، ما هي إلا تقليد مُسْتَبْطَن للمحيط. فإذا لم تظهر منذ البدايات الأولى عند الطفل، فلأنها تتبلور فقط فيما بعد، مما يعزز القول بوجود ترابط قوي بين حركات الجسم والمراكز العصبية والتصورات الرمزية¹⁶. يؤكد هذا الترابط قوة ارتباط الثقافة والطبيعة عند الإنسان، مما يفضي إلى القول بأن «الثقافة الحقيقية، أي تلك التي توجه التفكير والتأملات البشرية، هي التي تحدد بنوع من القصيدة النزوع الطبيعي الذي تشكله الانعكاسات الغالبة التي تلعب بالنسبة إليه دور الوصي الغريزي. ومن المؤكد أن الانعكاسات البشرية يفقدونها للوضوح والدقة اللذين نجدهما عند أغلب الثدييات، قابلة لتكيف ثقافي واسع ومتنوع»¹⁷.

إن التكيف عند الإنسان عبارة عن تلاؤم بين الانعكاس المسيطر والمحيط حيث يحدث التوافق بين الغرائز المنعكسة لشخص معين مع محيطه فيغرس

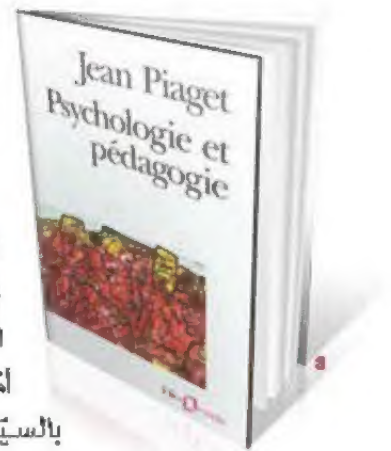
لديه، بشكل إلزامية، الصور الكبرى للتخيل والتميز ويمدّها بالطاقة الكافية لديمومتها. وبما أن الرمزي غالباً ما يخضع لتقلبات المعنى، فإن هذا التشابك في المعاني وهذا التعقيد الرمزي هو الذي سيبرز منهج دوران الذي ينطلق من الحركات الانعكاسية الكبرى ليحلّ الشبكات والعقد الرمزية التي يشكّلها تسليط الأضواء على الأشياء المحسوسة في الطبيعة.

هكذا تصبح مبادئ المنهج التأويلي للثقافة تأخذ بعين الاعتبار هذا التلاقح بين الانعكاسية والجوانب التقنية وعلم الاجتماع. ويرتكز هذا المنهج على التفريق بين نظامين رمزيين: الأول «نهارى»، والثاني «ليلي»؛ وإضافة إلى التقسيم الثلاثي للانعكاسات، يعتمد دوران تصنيفاً ثنائياً للرموز الأولى انطلاقاً من اعتبارين اثنين هما¹⁸:

- إن هذا المنهج المزدوج، الذي هو في نفس الوقت ثنائي وثلاثي دون أن يكون في ذلك أي تناقض، يغطي بشكل رائع مختلف الحركات الأنثروبولوجية التي توصل إليها باحثون متباعدون ومختلفون من أمثال: دوميزيل ولورا غوران وبيغنيول وميرتسيا الياد وكراب وآخرون من دارسي الانعكاسات وعلماء التحليل النفسي.

- إن التصنيف الثلاثي للانعكاسات الغالبة قد تردّ على أيدي التحليل النفسي التقليدي إلى تصنيف ثنائي، إذ إن «الغلمة» بارتباطاتها الوراثةيّة تقدّم بصورة تدريجية ولكن متواصلة، تقييماً وربطاً عاطفيين للنزاعات الجنسية والنزاعات الهضمية. وهذا ما يجعلنا نعتزف من الناحية المنهجية على الأقل، بوجود قرابة بين الحاجة الهضمية والحاجة الجنسية؛ إذ من الشائع في الغرب إعطاء «ملذات البطن» مدلولاً ظاهرياً أو على الأقل ليلياً.

بناءً على هذا التفسير، يعتمد دوران في أنموذجه التأويلي المقابلة بين ما يسمّيه «النظام الليلي» للرموز مع نظيره «النظام النهاري» المرتكز على الغالبة



الوضعية وملحقاتها اليدوية والبصرية وحتى «ملحقاتها الأدلرية» في بعض الأحيان.

يختص «النظام النهاري»، لديه، من الناحية النفسية، بحاجة الوضعية وسيادة الأسلحة من الناحية التقنية؛ أمام الناحية الاجتماعية فيتميز بالسيد، قاضيا ومحاربا، ويطوقس الارتفاع والتطهر. بينما يختص «النظام

الليلي» بسيادة حاجتين: هضمية ودورية، الأولى تختص بتقنيات الاحتواء والسكن ورمزية الغذاء، والثانية بالرواية الزراعية وصناعة النسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والأساطير النجمية والعضوية¹⁹.

ينصرف الكتاب الأول والثاني من هذا المؤلف (الأثروبولوجيا) إلى تحليل هذين النظامين، وذلك حسب منهج التقاطع المعتمد في العمل ككل. وهكذا ينصرف الكتاب الأول من العمل إلى تفصيل الكلام في النظام النهاري للصورة عبر قسمين: الأول، وقد خصصه لإبراز وجوه الزمن عبر ما يسقيه بالرموز الحيوانية والظلامية. بينما خصص الثاني لتوضيح ما يسقيه برموز الارتقاء ورموز النورانية ورموز الفصل، ثم علاقة النظام النهاري ببنى التخيل القصصية.

ولإتمام نظريته في أهمية الرمزية للتأويل الثقافي، جعل الكتاب الثاني لبسط الكلام في النظام الليلي للصورة عبر قسمين رئيسيين: الأول، انصرف فيه إلى بحث رموز التعاكس، ورموز الحميمية والبنى الصوفية للتخيل عبر ما يسقيه بـ«الهبوط والكأس». وقسم ثاني؛ انصرف فيه إلى بحث الرموز الدورية من خلال بحث كيف يتم الانتقال من النسق الدوري إلى أسطورة التقدم وبنى التألف الخيالية وأنماط التاريخ، ثم العودة إلى دلالات الأساطير من جديد. ويختتم كتابه، في النهاية، بخاتمة عامة يضيقها خلاصات عامة حول فرضياته النظرية والمنهجية، يدعوفها إلى تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة قادرة على تحرير الدراسات اللغوية والفكر من القوالب الجامدة والأحكام المسبقة.

دلالة الأساطير في أنثروبولوجيا جيلبير دوران

للبحث عن دلالة الأسطورة، يحاول الكاتب الجواب عن السؤال التالي: ما هي علاقات الدلالات النموذجية والرمزية مع الرواية الأسطورية؟ لمقاربة هذا السؤال، يعود دوران إلى تأكيد دور «النظام الليلي» بالنسبة للمخيلة من خلال عدم اكتفاء الصور الرمزية بذاتها وتربط بعضها مع البعض، بدينامية خارجية، على شكل رواية تتحكم بها أنماط التاريخ والبنى الدرامية لتصبح أسطورة. فما معنى الأسطورة في استعمالات دوران التحليلية والتأويلية؟

1 - معنى الأسطورة:

يستعمل دوران الأسطورة بالمعنى الواسع للكلمة، حيث يدخل فيها كل ما يمت إلى سكونية الرموز وما يمت إلى التحقيقات الأثرية من جهة أخرى. هكذا فالأسطورة، بهذا المعنى، تشمل الأساطير بمعناها الدقيق، أي الروايات التي تبرر هذا المعتقد الديني والسحري أو ذاك، وكذا الملحمة وخصوصياتها التفسيرية، والحكايات الشعبية والسرد الروائي. من ناحية أخرى، هناك علاقة بين الأساطير والنماذج من جهة علاقة الرواية الأسطورية وعناصر الدلالة التي تحملها؛ فقد تبين، مثلاً، أن شكل الطمس أو رواية أسطورية ما لا يمكن أن يكون مستقلاً عن خلفية دلالية للرموز²⁰.

يستثمر دوران في تحديده للأسطورة بهذا المعنى أبحاث الأثروبولوجي الفرنسي المعاصر كلود ليفي ستراوس الذي يعتقد بأن الأسطورة هي صيغة الخطاب الذي تفقد فيه كلمة «ترجم» و«حور» كل قيمتها، وذلك لكونها بالأساس خطاباً يقوم على نوع من تسلسل الدال، وهذا الدال يستمر قائماً كرمز وليس كعلامة لغوية اعتبارية²¹. غير أنه، بالنسبة لدوران، فحتى إذا كانت الأسطورة لغة من الوجهة التسلسلية للرواية، فإن ذلك لا يمنعها من الابتعاد عن الأساس اللغوي الذي انطلقت منه²².

يطرح السؤال هنا من جديد حول ما إذا كانت الحاجة إلى الاستعانة بالأصوات والكلمات، أي بكل الجهاز اللغوي، ضرورة لكي نستطيع التعرف إلى

الأساطير التي توجد على مستوى أعلى؟

يجيب دوران على هذا السؤال بأن الأسطورة لا يمكن أن تصغر لتصبح لغة، ولا أيضا، كما يحاول ليفي ستراوس أن يصور ذلك مجازيا، إلى تناغم، حتى وإن كان موسيقيا؛ ذلك أن الأسطورة ليست تدوينا يترجم أو يحل، بل هي وجود دلالي مكون من مرموز يحتوي على معناه الخاص بشكل شامل.²³

من هذا المنطلق، يتعامل صاحبنا مع الأسطورة، على خلاف ستراوس، بكونها لا تعادل في بنيتها التخيلية المسيرات الشكلية للمنطق والرياضيات. فما يميز البنية، حسب دوران، أنها تتشكل وتنطلق في المسار الأنثروبولوجي المحسوس الذي نشأت فيه؛ فهي ليست شكلا فارغا، بل مثقلة دائما بوزن دلالي غير قابل للتصرف.²⁴

تماشيا مع ما سبق، تصبح الأسطورة في هذا النموذج الجديد، بنية تزامنية لكونها تكرر باستمرار نشأة الكون، وبالتالي دواء ضد الزمن والموت من حيث تحتوي في ذاتها مبدأ دفاع وصياغة تنقله للشعائر والطقوس. أما هذه البنية التزامنية، فليست سوى ما أسماه دوران بالنظام الليلي للصورة، وتشهد على ذلك أساطير البداية الكبرى في المكسيك القديمة أو عند قبائل المايا حيث الأسطورة عبارة عن تكرار إيقاعي للخلق، مع تنوعات طفيفة. من هنا يصبح دور الأسطورة هو التكرار كما تفعل الموسيقى، أكثر مما يتمثل في الرواية مثلما يفعل التاريخ.²⁵

ففي الأسطورة لا يرتبط التزامن بالمضاعفة فقط، بل أيضا بالتكرار الزمني وبالبنية التركيبية، حيث تضيف الأسطورة، في الإطار البسيط والمتلاحق للخطاب الكلامي، بعد الزمن العظيم من خلال قدرتها التزامنية على التكرار. يؤكد دوران على أن تكرار المقاطع الأسطورية له محتوى دلالي، مما يعني أن نوعية الرموز ضمن التزامن لها أهمية العلاقة المكررة بين شخصيات الدراما.



إذا؛ فترامن الأسطورة ليس فقط لازمة، ولكنه موسيقي يضاف إليها معنى كلامي، فهو تعزيز وتعويد يخرج الإيقاع الموسيقي من المعنى الكلامي العادي ليعطيه القدرة على تغيير العالم. إن دقائق هذه الدلالات هي التي يحاول دوران إضاءتها مستعينا بالدراسة القيمة التي قامت بها كومهير سيلفان (Comhaire-Sylvain) حول أسطورة (أم الماء)، والتي سبق له أن أشار إليها في بداية كتابه هذا.²⁶

لقد استخلص من ذلك أن الصورة التعاقبية والعلاقات التزامنية لمجموعة «أم الماء» الأسطورية هذه، إنما تمثل مظهرا للتقاطع لماذج وأنساق ورموز التعاكس والحميمية المشككة لبنية هذه الأسطورة؛ مما يجعلها تجسيدا للبنى الصوفية للمخيلة. وقد كانت إحدى الثوابت الأساسية لهذا التقاطع والتشاكل، أن تم إبراز الصفة المادية للبنى الرمزية وكذا للأشكال النحوية والدلالية المشككة لهذه الأسطورة. لكن هل يعني ذلك أن تأويل وقراءة الأسطورة مسألة سهلة؟

2 - التباس الأسطورة:

تأتي صعوبة تأويل الأسطورة من كونها كائنا خلاصيا هجينيا يصدر عن الكلام وعن الرمز في آن واحد، إذا الأساطير تدخل تسلسل الرواية في عالم الدلالة المتعدد الأبعاد وغير المتسلسل كما يصرح بذلك الكاتب في نهاية كتابه هذا؛ لذلك تصبح الأسطورة على مسافة متساوية بين الملحمة، كخزان للأساطير التي تستخرجها الاهتمامات الوضعية للبحوث الأثرية، وبين اللغة التي تتربط فيها علاقات وضعية.

بهذا الخصوص يتفق دوران مع فكرة ليفي ستراوس في «أن المفردات أقل أهمية من البنية» التي يجربها كون الأسطورة لا تخان إذا ما ترجمت (أي أنها ليست بحاجة إلى الترجمة مما يقلل من ارتباطها اللغوي)، غير أنه لا يوافق على أن يكون للشكل الأسطوري أفضلية على محتوى الحكاية.²⁷

غالبًا ما تبدو الأسطورة كمحاولات للتوفيق بين تسلسل الكلام وتزامنية الدمج الرمزي، لذلك تظل

إنَّ القبض على المعنى في الأسطورة يعتبر محاولة لاستعادة الزمن المفقود، وهي بهذا المعنى، أي بصفتها المزدوجة: الاستطردية والاسهابية، تنطوي على بنى تركيبية وجب تحليلها وتأويلها وفق منهجية تكاملية. بذلك تشكل الأسطورة عند دوران نوعاً من البحث عن المصالحة مع الزمن والموت المتحوّل إلى مغامرة فردوسية³¹.

الأنثروبولوجيا باعتبارها تقاطعاً للإنسانيات

تتلمذ ج. دوران على يد مفكر العلم المشهور، في الساحة الفكرية الفرنسية في القرن الماضي، غاستون بشلار، الذي فتّح التأمل الفلسفي العلمي المعاصر على بحث الرمزية، وربطها بعلاقة وطيدة مع التفكير العلمي؛ وكان لذلك تأثيره البين على تصوّر دوران للأنثروبولوجيا بصفة خاصة. وإلى جانب ذلك، تأثّر دوران، أيضاً، بكبار نظار الدراسات الثقافية والنفسية المعاصرين، أمثال: يونغ، ميرسيا اليا، كلود ليفي ستراوس، وغيرهم علماء الإنسانيات المقتدرين في الغرب.

لكن، ورغم كلّ هذه التأثيرات الفكرية البينة على تصوّرات دوران للثقافات، إلاّ أنّه استطاع أن يجترح لنفسه مسلكاً دراسياً تحليلياً خاصاً به، فتميّزه عمّا سواه من بقية نظار الأنثروبولوجيا المعاصرة. وقد دفعت هذه المميّزات الخاصة بهذا الأنثروبولوجي بالمرّجم العربي (مصباح الصمد)، أثناء تعدّده للأسباب التي دفعته إلى ترجمة كتابه، لأنّ يعتبر كتاب (الأنثروبولوجيا: أساطير ورموز وأنساقها) عمل لا يشيخ نظراً لما يمثّله من ثورة منهجية على الصعيدين: العلمي والأدبي؛ حيث جعل البحث الثقافي والأنثروبولوجي ينفّث على كلّ الميادين: اللغوية والنفسية والرمزية والفنية³².

وجّه ج. دوران نداءات كثيرة أطلقها في خاتمة الكتاب هذا (من أجل تربية جديدة للتخيل، من أجل تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة، من أجل تنظيم الكسل وانطلاق الكوامن وأوقات الفراغ، ومن أجل تحرير الدراسات اللغوية)، مُتوجّهاً بها إلى استنهاض همم المفكرين والباحثين وتشجيعهم على التحرّر من القوالب الجاهزة للفكر والأحكام المسبقة،

البنية الأساسية لأي أسطورة مثل بنية تركيبية تسعى لتدمج لازمنية الرموز في زمنية الخطاب. تجعل هذه الخاصية الأساطير تبدو كما لو أنّها ميدان لا يخضع لعقلانية الخطاب؛ إنّها بهذا المعنى تتّصف بانعدام المعقولية، فلا تنكشف أسرارها إلاّ أثناء إنجاز التحديد المتضافر لحواضرها التفسيرية المتشابهة²⁸.

هكذا فالأسطورة هي تأليف وتجميع لأكبر قدر من المعاني الممكنة، ولذلك يصبح من العبث شرح وتأويل أسطورة وتحويلها إلى لغة سيميائية صرفة. إنّ كلّ ما يمكن القيام به بهذا الخصوص هو تصنيف البنى الرمزية المشكّلة للأسطورة إلى مجموعة من القوالب التي تنتج تعددية متحركة من الدلالات والمعاني والرموز. فالأساطير إذاً مشبعة بالدلالة والرمزية، وهي بهذا المعنى سرب دلالي تنظّمه البنى الدورية؛ لذلك، وكما يقول دوران: «ما من مكان كالأسطورة نستطيع أن نرى فيه كيف يتكسّر الجهد السيميائي والنحوي للخطاب على تنويعات الدلالة، حيث استقرار النماذج والرموز يقاوم الخطاب الشفوي»²⁹.

تعمل الأسطورة إذاً على تنسيق الرموز بما يسمح بتشخيص بنيته؛ غير أنّه لتحديد كيفية ذلك، يتوجب علينا أن ندرس العوامل الجغرافية والتاريخية التي يمكن أن تحوّل النموذج إلى رمز. لذا أصبح لزاماً علينا العودة إلى علة مستويات لكي نسترجع المعنى المتعلّد للأسطورة:

✱ المستوى السيميائي والنحوي، كما يريد ليفي ستراوس، حيث يمكن إيجاد «المعنى» التعاقي للحكاية انطلاقاً من درب اللغة التعليمية للخرافة أو التفسيرية للسيرة أو الحكاية في الأسطورة.

✱ أمّا المستوى التزامني الذي يدلّنا على التكرارات التي تسود في الأسطورة.

✱ ثم المستوى التناظري الذي يعطينا تشخيصاً لتوجه «أسراب» الصور؛ وأخيراً تكشف المعطيات الجغرافية والتاريخية نقاط انعطاف الأسطورة وابتعادها أو اقترابها من التمحور النموذجي³⁰.



لقد حان الوقت حسب دوران للدفاع عن الخيال والأسطورة بعد الهجمة الشرسة التي جويبت بها الرمزية الخيالية من قبل النزعة العقلانية الموضوعية الداعية إلى التخلص من الروحانيات والأسطورة والوهم³⁶. بيد أن هناك اليوم أكثر ممّا يبرز المطالبة

الملمّة بالخيال والتمثيل، فالتحول إلى

نموذج الخيال، والبحث عمّا يؤسسه نظريا ومنهجيا، قد غدا خلفية للعديد من الأبحاث في مجال الإنسانيات، وذلك ما يجسده الإقبال على الفن، وباقي الأشكال اللاعقلانية الأخرى³⁷.

في خضم التزمت العقلاني الذي وسم الحداثة حيث التحامل على الأسطورة قد بلغ أوجه، ارتدت الطاقة التخيلية إلى الموضوعية المتزمتة، فغدت الدعوى إلى إلغاء كل ما هو أسطوري نوعا من التسلط الفكري الداعي إلى إلحاق أعمال وارث البشرية كلّها بركب حضارة تقنية ناكرة لكل ما يتصل بالخيال. دفع هذا الوضع ج. دوران إلى أن يجتهد في البحث عن ظواهرية جديدة للتمثيل يمكن اعتمادها في مقارنة الأنثروبولوجيا للظواهر الثقافية³⁸.

ظهر لصاحبنا أن من أهم المهتمات البحثية التي يتوجب القيام بها في ميدان الأنثروبولوجيا المعاصرة، هي ضرورة الكشف عن التلازم القائم بين الأسطورة والعلوم الروحية. غير أن مهمة كهذه تحتاج إلى جهد كبير ومعضني من حيث هي مجهود فكري علمي وروحي لإعادة تأهيل الرمزية وتأسيسها تأسيسا فلسفيا وثقافيا وتربويا وفنيا لأجل تحويل الإنسان إلى كائن قادر على التمثيل المثمر³⁹.

يلعب الخيال الرمزي هنا بشكل عام دورا بارزا في تشكيل نوع من التوازن النفسي الاجتماعي والتربوي من خلال جدلية سكونية قادرة على خلق نوع من التوازن الحاضر للشعور. وقد كشف التاريخ الثقافي بهذا الخصوص، وخاصة تاريخ الموضوعات الأدبية والفنية وكذا تاريخ الأشكال والأساليب، أن الجدلية

وذلك لمواصلة الدرب الذي سار عليه دوران كواحد من الأنثروبولوجيين الكبار في اللحظة المعاصرة.

دافع ج. دوران عن الخيال والتمثيل عبر ما سماه بالمهمة التخيلية التي تضيف إلى الموضوعية الميتة أهمية المنفعة التمثيلية، ثم إلى المنفعة لذّة المتعة وإلى المتعة ترف الأنطباع الجمالي. وقد توصّل في النهاية بفضل هذا التمثيل إلى موضوعة مختلفة للفكر عبر ما يسميه: «التلطيف الشامل» سواء في الاستكاشة أو في التمرد الفلسفيين³³.

إنّ الخيال موهبة الممكن وقوة محيية المستقبل، لذلك ينفي عنه أن يكون مجرد نزوة لا طائل منها، بل على خلاف ذلك هو ما يشكل الفكر البشري.

هكذا برهن كتاب الأنثروبولوجيا بحس تحليلي تأويلي رفيع على أن ما يوجّه روافد مختلف مظاهر التمثيل ومناهج التعبير عن الصورة هو الاهتمام الوحيد بتحويل الزمن من ميدان القدر المحتوم إلى ميدان الانتصار الأنثروبولوجي. وقد بدا الخيال للمؤلف على امتداد هذا الكتاب كأبداع وكتغيير لتلطيفي للعالم، بحيث يحمل طابعا الطولوجيا وينزع نحو تنسيق رمزي للكائن ضمن أنظمة غنية ومشبعة بالدلالات.

أنح هذا التأويل الجديد للثقافة تقييم حالات الوعي وتصنيف مواهب النفس. وقد أعاد ج. دوران من خلالها الاعتبار لدراسة البلاغة والرمزية والبيان بشكل عام، حيث حاول أن انتزاع الدراسات الأدبية والفنية من النظرة الأحادية للتاريخ ولعلم الآثار لكي يسمح ذلك بموضوعة العمل الفني في مكانه الأنثروبولوجي المناسب في متحف الثقافات، حيث يصبح بإمكانها أن تكون دعامة لأمال البشر³⁴.

كشف هذا النموذج الأنثروبولوجي عن الكيفية التي قطع بها الفكر الموضوعي لحظات عطشنا الوسيطة بطريقة آلية كما وضّح ذلك جيلبير دوران؛ كما يبين الكيفية التي يبدو بها الزمن ملجأ أخيرا للوعي. نتيجة لذلك، دعا صاحبه إلى إنشاء تربوية جمالية فنية إنسانية تستطيع تهذيب تخيلاتنا وأوهامنا البشرية تربوية قادرة على إنارة وتوجيه هذا الظلمة للصور والأحلام³⁵.

على سبيل الختم

لقد حاول جيلبير دوران في كتابه الهام: «الأثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها» أن يظهر دور الخيال في تاريخ الفكر البشري الثقافي والنفسي والروحي، وذلك من حيث التشكّل والفهم والتفسير (تفسير وفهم الظواهر الثقافية). والواضح أنّه تبى في هذا الكتاب الدعوى التي أطلقها الفكر العلمي الجديد في القرن العشرين، خصوصاً مع غاستون باشلار، والتي تؤكّد على أن للخيال دوراً هاماً في تأويل الفكر، وفهم حياة الإنسان من خلال إدراك كيفية تأسيسه للرموز وبإي الموضوعات الفنية والأدبية والروحية، وكذا سائر العلوم الإنسانية.

البيّن ممّا سلفناه أنّ دوران قد تمكّن، فعلاً، من خلال كتابه هذا من تحليل أبرز تلك الجوانب الثقافية التي يتمظهر من خلالها الخيال عبر النظامين الرمزيين (النظام النهاري، والنظام الليلي للصورة الذهنية) حيث يبيّن عبرهما أطروحته في أهمية الرمزية والخيال في تأويل الثقافات. والحاصل من ذلك، أنّ الأثروبولوجيا قد غدت بفضل هذا التصوّر رحلة استكشاف شقيقة للصور والنماذج الرمزية والأسطورية السائدة لدى مختلف حضارات شعوب العالم (القديمة والحديثة).

وتكمن قيمة وأهمية هذه المحاولة الأثروبولوجية في كونها تسمح للباحث المهتم بتأويل الثقافات أن يسبر أغوار الرمزية والخيال، بمظاهره المختلفة، وفق أسس منهجية علمية ونظرية فلسفية عميقة. لذلك كان لجدة هذا الكتاب ورصانة تحليله أن جعل الرمزية والخيال أفقا للتأويل والفهم الثقافي، وربما هذا هو الباعث على أن أقرّ «المجلس الوطني للأبحاث العلمية» في فرنسا قيمته النظرية وصلاحيته المنهجية في ميدان البحث الأثروبولوجي بالمعاصر.

الحركية لمجتمع ما إنّما تخضع لنفس الوظيفة الحيوية التي ينضبط بها نفس ذاك المجتمع⁴⁰.

وفقاً لذلك يرى دوران أنّ التوازن الاجتماعي - التاريخي لمجتمع معيّن قد لا يكون شيئاً آخر غير «إنجاز رمزي» مستمر؛ ومن ثمّ تصبح حياة ثقافة ما مصنوعة من الانبساطات والانقباضات، البطيئة أحياناً والسريعة أحياناً أخرى، التي تسمها عبر هذه الرمزية المثمرة وحسب المفهوم الذي يستخلصه المجتمع من تاريخه⁴¹. لذا تعمل كل الثقافات من حيث هي أنظمة رمزية على خلق التوازن الروحي والتربوي والفني للجنس البشري بأسره، وذلك ما يجعلنا نتحدث عن كونها تشكّل ما أطلق عليه نوثروب «المتحف الخيالي» القابل للتعميم على كل فروع الثقافات، على اعتبار أنّه ما يمثل عاملاً رئيسياً في إعادة التوازن للجنس البشري بأسره⁴².

لذلك اقترح ج. دوران الحديث عن أنثروبولوجيا ليس هدفها مجرد تأويل مجموعة من الصور والمجازات والمواضيع الشعرية؛ ولكن، أيضاً، الالتزام إلى جانب ذلك بامتلاك طموح إقامة لوحة مركبة من آمال ومخاوف النوع البشري؛ بهدف أن يعرف كل فرد ممّا نفسه ويؤكدّها. لذلك فإنّ ما تسمح به أنثروبولوجيا الخيالي، وتفرد به، هو أنّها تفتح المجال أمام الروح لتعرف نفسها ونوعها، عبر نتاج الفكر البدائي والمتحضر والطبيعي والمرضي على حدّ سواء⁴³.

يعتقد دوران أنّ ما يحرك الفكر البشري في مراحل التاريخيّة هما: النظام النهاري والنظام الليلي، فحول هذين القطبين يتمحور الفكر الإنساني وتطور حولهما بالتناوب تلك الصور والأساطير والأحلام والقصائد وكل الرمزيات الأخرى. لذلك تتنوع مسكونية الخيالي، بالنسبة إليه، بثنائية متماسكة لا تسمح لنا بأن نقلل من قيمة الأساطير بالمقارنة مع التقنيات الحديثة والمعاصرة، فكلاهما نتاج الفكر الخيالي البشري؛ وبالتالي علينا أن نوازن بين فكرنا النقدي وخيالنا، وقد أزيلت الأوهام عنه، وبين «الفكر البري» الذي لا يجوز التصرف فيه والذي يمد يد العون الأخوية لشعور المتحضر بتخلّي الرب عنه، يقول دوران⁴⁴.



الأزجال الأندلسية

د. محمد العمادي: كاتب من المغرب

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظراستعرابية إيبيرية. الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بن شريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسيدا لما قام به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة ومظهراته المتنوعة ستتنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهمتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.

إذ بين العلامة الدكتور محمد بن شريفة والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماء كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقرّبهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارس في ميدانه، ريان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة «مصر» قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقاعة الأندلس المنيرة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بن شريفة عن هذه العلاقة: «كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غومث وبينني صداقة دامت أربعين عاماً، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيراً في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثاً إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجعت إلى مدريد كنت أراه عند ورودني عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحني لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبّال الشريشي الذي صدر بعد وفاته»¹.

وكلاهما أيضاً اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأراجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف المكتبات

الخاصة والعامّة داخل المغرب وإسبانيا. وكلاهما يعد امتداداً لأستاذه، وفيما لارائه وأفكاره يتعهد بها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بن شريفة كان وفيّاً للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و«الزجل في الأندلس»، بينما ظل غارثيا غوميث وفيّاً لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأراجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قرمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية. فبالإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قرمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه «فمن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البليسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجباً بأستاذه الذي لا ينبغي أن ننسى مجادلته حول ديوان ابن قرمان Cancionero de Aben Cuzmán، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين «الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية» «Las Jarbas Romances de la serie árabe en su marco»، و«كل ما يتعلق بابن قرمان»² «Todo Ben Quzmán». وكلاهما أيضاً درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فالف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها. وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية القصصية منها والعامية، تجلّى هذا الاهتمام عند محمد بن شريفة في دراسته وتحقيقه لكتاب «أمثال العوام في الأندلس» لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الأميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد... وهكذا.

إلا أن هناك علامات فارقة بينهما، ولكنها قليلة يسيرة وغير مؤثرة في توافقهما العلمي والمعرفي والمنهجي فمثلا يمثل الدكتور محمد بنشريفة التصور العربي التزيه والمتبصر في مسألة دراسة هذه الفنون الأدبية الشعبية المستحدثة في الأندلس وذلك وفق منظور علمي موضوعي يرى في مسألة نشأتها وازدهارها بالأندلس ثمرة تفاعل بين العاميات الأندلسية ونتيجة حتمية لمستوى الانصهار الكبير بين الثقافتين والحضارتين واللغتين المتجاورتين: العربية واللاتينية، بينما يجسد غارثيا غوميث تلك التصورات والرؤى الاستعرابية التي ترى بأن منشأ هذه الفنون ظهورها وتطورها بالأندلس إنما يعود إلى أصول وعوامل ذات خصوصيات إسبانية مسيحية وإيبيرية.

نؤسس في ضوء ما سبقت الإشارة إليه أنه ليس الغرض من عقد هذه المقارنة بين الرجلين هو بيان نقط الاختلاف والانتلاف بينهما، وإنما القصد من ورائها هو الاقتراب أكثر من عوالمهما الغنية المتنوعة في انفتاحهما على تجليات التراث الأندلسي وتناولهما لمباحثه المتعددة. وسنحاول الاقتراب أكثر من أعمالهما التي تناولت الأزجال الأندلسية فقط أفقا للبحث والدراسة والتأمل ومجالا للكشف والتدبر، دون الإشارة إلى موضوع الأزجال المغربية، لأن ذلك سيكون خروجاً عما رسمناه سلفاً من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلسي فقط.

محمد بنشريفة ودراسة الأزجال الأندلسية

يعد الدكتور محمد بنشريفة أحد أعمدة الثقافة الأندلسية ومنارتها في العالمين العربي والإسلامي، فهو عميدها، وأحد المفاقيين الكبار عن فنونها الشعبية المستحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وبسمها بعلامات بارزة في مختلف إنجازاته وكتابه ومؤلفاته الكثيرة والغنية والمتنوعة.

والحقيقة أنه يصعب على الدارس تصنيف مشروعه العلمي ضمن مجال أو حقل معرفي معين فهو يأبى على التصنيف لتنوعه وتشعب قضاياها التي

تناولها بالدرس والبحث والتحليل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بين التحقيق والتوثيق وبين الدراسات المتوغرافية لأعلام الثقافة والأدب الأندلسيين المغريين، وبين مباحث في الفنون الأدبية الكلاسيكية منها، والمستحدثة كالأزجال وأمثال العامة. واللهجات الأندلسية.

إن الجهد العلمي الذي بذله العلامة محمد بنشريفة في دراسته للأزجال الأندلسية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولة أولى مبكرة في إطار اشتغاله بهذا المبحث الأدبي الصعب في الآداب الأندلسية لبورة تصور علمي دقيق عن لون من ألوان الثقافة العامة بالأندلس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسه مؤلفاته وأعماله، فهي تنم عن استقراء، وتمعن في حضريات هذا اللون الأدبي الجديد الذي ظهر في الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس). ولعل أوسع وأهم مؤلفاته التي تناولت هذين الفنين بالدراسة والتحليل الوائزين كتابه الضخم الذي يتألف من خمسة أجزاء بعنوان: «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة. سنة 2006.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسة والتحليل لهذين الفنين بشكل مسهب ومفصل، وإنما أيضاً في جمع كل ما يمت بصلة بالموضوع، وبملاحظات الباحثين المهتمين بهذين الفنين. بل إن الكتاب لا يقف عند حدود تجميع مادة موضوعه فحسب، وإنما يورد ترجمات إسبانية وفرنسية لبعض نصوصهما التي كانت مدار اشتغال ودراسة مستعربين أو مستشرقين غربيين. فقد مكنه اهتمامه الواسع ودرايته العميقة بقضايا هذين الفنين من رصد كل ما يتعلق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسية وإنما أيضاً في ثقافتنا المغربية التي أغفلها باحثون تناولوا نفس المحاور والمباحث المشتركة، وذلك بحكم الطابع الشمولي والعميق الذي تميز به هذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشامل لموضوعه. وتميزه صاحبه من غزارة الإنتاج وتنوعه، ووضوح أفكاره ومقاصده وغاياته.

ولا مرأ في أن البناء المنهجي لهذا المؤلف قد اتسم بصفة المعالجة الدقيقة لموضوعه، مع ملاءمة الأجوبة للإشكالات المطروحة واستخلاص النتائج.

وانطلاقاً من وعيه أيضاً بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقارنته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصوره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويرها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها. كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقاً من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنمى عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصوراً واحداً متسراً وقاصراً، بل يقابل بين كثير من التصورات فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة ونادرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقتها فقط، وإنما سيجده قد ساهم أيضاً في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقاً من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزاً كبيراً من اهتماماته العلمية إذا ما قيسَتْ بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية تناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور تاضح وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبغي تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية

تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم. يقول محمد بنشريفة في نفس السياق «وإذا كان الشعر الأندلسي القصيح قد اشتمل - كما رأينا - على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالاً عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجاء، وأوضح ترديداً، وذلك لأن الزجالين يصدرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحون أخيلتهم وينتزعون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكاً بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباهاً إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانَت هذه الأمثال في أزجالهم»³.

لذا فمقارنته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعاً حركياً يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه. وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، وأبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بـابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيممية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبسيطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة «فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله. ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة»⁴.

اهتم أيضاً بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخياً بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث «أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات»⁵.

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمته في حصار مدينة ألمرية⁶، مبرزاً أهميته في رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، «فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709 هـ / 1309 م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة وألمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية»⁷.

ثم أورد زجالاً للسان الدين بن الخطيب بعنوان: «افرحوا وطيبوا»، عرض فيه ملابس نظمته التي كانت «بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضائها لاجئاً إلى البلاط الميري وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة»⁸.

بعد ذلك يختتم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبراً إياه «أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري... المالقي ميلاداً ومنشأ الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبو يحيى ابن عاصم في الريض الأريض»⁹.

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمته، وهي تتسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة،

وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعياً نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابية صحيحة.

محمد بن شريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية.

لقد اتسم عمله بخصائص غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقوم حواراً منفتحاً وشاملاً مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

غوميث والشعر الأندلسي المستحدث

(الزجل نموذجاً)

لا أظن أن هناك مستعرباً سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منيع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية.

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكّنه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظراً لما تمثله من صعوبة في الترجمة.

وبذلك ظلت مسألة ترجمة هذا الفن في حياة غوميث تشكل تحديا معرفيا مستمرا، ومسؤولية علمية كبرى في نقل هذه النصوص بهذا الحجم الكبير من الصعوبات، فكان غوميث يحاول معها أن يركب الصعب والمستحيل، ليكسب رهانات الموضوع بكل ما أوتي من كفاءة ومقدرة وموهبة فنية وعلمية نادرة، ومن إصرار على هزم الغموض والعراقيل التي يخلقها هذا الموضوع.

ويمكن اعتبار هذا الاقتراب من عالمها بمثابة بداية انطلاقة رسمية واعية نحو إنتاج المعرفة والإلمام اللازمين بهذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشحات) التي كانت تقع في المرتبة الثانية من سلم الثقافة الفنية الأندلسية الرسمية للدولة التي كانت تنحصر أولا لكل ما هو رسمي عربي فصيح وتشجع عليه. ولهذا اتجه نظره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرسمية السائدة، كديوان ابن قزمان مثلا .

ولعل اهتمام غوميث بهذه النماذج هو انتصار في حد ذاته للثقافة الشعبية التي تمثل في تصويره نموذجا للإنسان الإسباني المسيحي الذي كان يعيش في دوامة المجتمع الإسلامي الأندلسي بكل تجلياته وتناقضاته وصوره المختلفة، أي أنها تمثل صورة الحياة في مجتمع إسبانيا العصر الوسيط بمختلف طبقاته الاجتماعية البسيطة والمتواضعة، وصوت الشارع النابض بالحياة وحركانتها وما يعج به من واقعية عارية، و«هو أدب كان ينتج خارج المؤسسة الرسمية سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية. وهو بذلك يقع بعيدا عن الرعاية والاحتضان، بل ويجري العمل على نبذه واستبعاده من دائرة الضوء، وقد تسلط عليه الرقابة والمنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبها عليها، ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنيتها الموجهة من طرف التقرير الأدبي المتعارف عليه. ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هو كونه يخترق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة للمسكوت عنه»¹⁰.

ثم إننا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامات غوميث بقن الزجل الأندلسي في سياقها التاريخي المبكر فسيتضح لنا أن بداية احتكاكه به كانت مع انطلاقة صدور مجلة الأندلس بدراسة نقدية له حول عمل الباحث التشيكي الأصل الأمريكي الجنسية نيكل Nykl عن ابن قزمان¹¹ سنة 1933. لكن وقتها كان احتكاكا أوليا استثناسا فقط، كأى باحث في مراحل مشروعه الأولي الذي يريد أن يكتشف حدود مجاله العلمي.

ولتأسيس هذه الرؤية عنده تجاه الثقافة الشعرية المستحدثة بالأندلس فقد اتجه إلى الاعتماد على مرجعية فنية مقصودة ومحددة ومضبوطة وهي الأزجال لاسيما منها أزجال ابن قزمان استنادا إلى معطيات جديدة مهمة، تدعمها ما اكتشف أخيرا من مخطوطات نادرة مثل ديوان ابن قزمان.

ويمكن اعتبار هذه الإبداعات المستحدثة بالأندلس نصوصا مضادة، خصوصا في وجهها الزجلي، حيث تقع في الضفة الأخرى المقابلة فنيا للنصوص العربية الكلاسيكية الرسمية. لكنها لا ترقى إلى مستواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا من الانزياحات المتنوعة: الاجتماعية والتيمية والفنية والإيقاعية واللغوية. وكأنها تؤسس لنفسها مكانا تحت شمس إسبانيا الإسلامية آنذاك. وتريد أن تمثل بحق وبواقعية ثقافة ولغة الحياة اليومية، والحيوية التي تعيشها قطاعات اجتماعية واسعة من المجتمع الأندلسي وقتها، وتخلق لنفسها صوتا مستقلا مقابلا للثقافة الرسمية التي كانت تتربع عرش قلوب الحكام المسلمين وتستحوذ على عنايتهم وتشجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفسها حضورها المشروع في خضم صراع الثقافتين: الرسمية والهامشية، واستقلالها الذاتي النابع في اعتقاد غوميث - ومن معه من المستعربين المحدثين - من إسبانية رؤاها وتصوراتها وأدوات إبداعها وطرائق تناولها للأشياء والموضوعات .

وغوميث نفسه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إسبانيا العصر الوسيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علمية تستند إلى الدعوة للاهتمام بكل ما هو إسباني الموطن والمنشأ والمادة والموضوع.

فيه جميع اللهجات العامية الرومانشية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط. إذ «حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسائر أوروبا منذئذ فهمه. ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قرمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل تحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق¹² الفرتسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قرمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهيا للنشر منذ بضع سنين جميع أرجال مخطوط «لينغراذ» منقولة إلى حروف لاتينية وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الانتباه إلى حروف المد والعلّة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الرّجل الشعري»¹³.

كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالم ابن قرمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى¹⁴ في سبيل الوصول إلى تكوين وبلورة معرفة قريبة من مملكة ابن قرمان الشعرية، والحصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجودة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأرجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قرمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانشية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يجيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالم بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

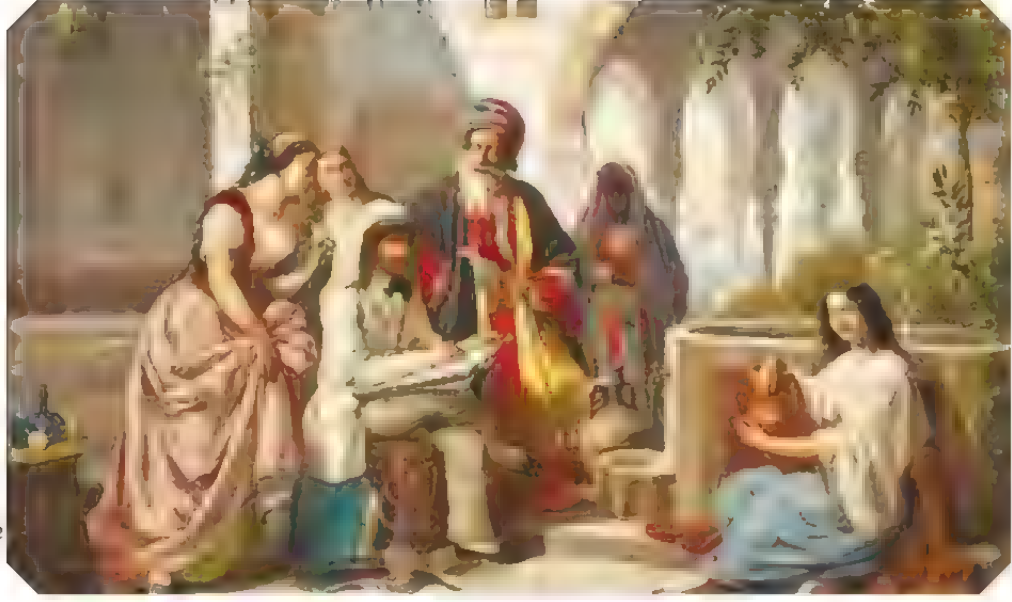
ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحوّلات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخالص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدسوا نمط القصيدة التقليدية بعقائدها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكّل في تصويره وجهها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم. هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضادتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

العناية بعالم ابن قرمان طموح علمي

واعد لدراسة الأرجال الأندلسية

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أرجال ابن قرمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج



وعلى معرفة عميقة بخصائص اللهجة الرومانسية وأبعادها الدلالية، فهو مطلب غير يسير أو في متناول كل باحث. وهذه الخاصية بالذات هي التي أتاحَت لغوميث المترجم والمحقق والدارس مساحةً واسعة من الحركة داخل هذا الفضاء حيث استطاع من خلالها إظهار مقدرته على الإبداع المجدد في ترجمة هذه الأجزاء وتقريب دلالاتها وأبعادها ولما ذجها المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكون مجازفين إذا اعتبرنا أن بداية ارتباطه بعالم ابن قزمان تعود إلى الثلاثينات من القرن الماضي، فقد تولد هذا الارتباط مع انطلاق لغوميث نحو ترجمة الشعر عامة، لكنه لم يتناول الموضوع¹⁶ بنوع من العمق والاستمرارية والامتداد، فلم يصغ أسئلته عن ابن قزمان خارج هذا الإطار، لكنه ظل مشدوداً إلى كل ما يرتبط بابن قزمان مع التعبير في الوقت نفسه عن عمق وعيه بالإشكالات التي يطرحها الشعر العربي المستحدث بإسبانيا الإسلامية في صورته وأبعاده ومظاهره المتنوعة المعقدة، حتى أضفى موضوع البحث في أرجال ابن قزمان «واحد من الموضوعات الأكثر حرجاً وقرابة إلى نفسية غوميث منذ أن نشر سنة 1933 مقالاً رائعاً عن ابن قزمان في مجلة زائد ناقص «Cruz y Raya» بعنوان: «ابن قزمان صوت في الشارع» وتابع غوميث طرق هذا الموضوع بمقالات

ولهذا كان غوميث يترجم لصوصاً غير يسيرة أو سهلة مطواعة، بل كانت لصوصاً صعبة خصوصاً في شقيها الإيقاعي واللغوي.

فرسوب ابن قزمان فن الزجل بهذه الكثافة اللغوية الجديدة والإيقاعات الصوتية الخفيفة الغربية على الذوق العربي الذي ألف واعتاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمة، كان كل ذلك يزيد من عبء غوميث ومن صعوبة مهمته العلمية الملقاة على عاتقه.

وقد لا نغالي في قولنا إذا قلنا إن مشكلة الأوزان واللهجة العامية اللتين تنهض عليهما معظم أرجال ابن قزمان يتطلبان دراسات وافية لوجهما، فهما من التعقيد بحيث يصعب تناولهما بنوع من البساطة وسرعة الاستنتاج، وتكمن صعوبة هذه الأرجال في أن الغالبية العظمى من أوزانها ذات إيقاع لبري بارز لا عهد للتراث العروضي القديم به الذي يتأسس بشكل واضح على الإيقاع المقطعي. كما أننا نجد اللغة التي نظمت بها معقدة وشائكة يصعب على المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسهولة ويسر.

وبالتالي فإن التعامل مع عالم ابن قزمان الزجلي نقلاً ودراسة وترجمة وتحقيقاً يتطلب الاعتماد على ثقافة واسعة وعلى إدراك دقيق للبنى الصوتية والإيقاعية

متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان «*Todo Ben Quzmān*» في ثلاثة مجلدات كبيرة»¹⁶.

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

وكان المستعرب الإسباني المحدث خوليان ريبيرا إي طاراغو أول من لفت الانتباه إلى دراسة وترجمة هذا الفن، وأشار إلى إمكانية التوصل بواسطته إلى معرفة العناصر الأولى لنشأة وظهور الإيقاعات الإسبانية المبكرة وتطورها، ومن ثم معرفة أوجه التأثير التي خضعت لها الإيقاعات الأوروبية من جراء ذلك، أي عن طريق قانون التأثير والتأثير، حيث أذاع رأيه في ذلك «منذ سنة 1912»، فقد لاحظ التوافق في أبنية المقاطع، وفي القافية المتكررة في أواخره، وقال إن التوافق الملحوظ بين الآثار المتكررة من الشعر الشعبي العربي الأندلسي وبين أغاني التروبادور في أكيثانيا وبروفانس في العصر الوسيط لا يمكن أن يفسر على أنه محض صدفة. وانتقل ريبيرا من ذلك إلى دراسة المؤثرات المتبادلة بين شعر الملاحم الفرنسي، وشعر الملاحم القشتالي، وذهب إلى رأي جريء واضح: وهو أن النظام الشعري الغنائي الذي ابتدعه كفيف قبره والذي شهره بعد ابن قزمان بعبقريته هو المفتاح السري الذي يفسر مقومات الأشكال الشعرية في النظم الشعرية الغنائية التي عرفها العالم الوسيط المتحضر»¹⁷.

ولهذا فقد تأثر غوميث كثيرا بأراء أستاذه ريبيرا في تناوله لمثل هذه المواضيع، وكذا في الميولات والاهتمامات العلمية المشتركة في المباحث الأدبية واللغوية والإيقاعية، إنه استمر رافع ومتين لمدرسة متينة في البحث الاستعرابي الحديث لعلماء نذروا حياتهم ووهبوا جهودهم العلمية لخدمة ثقافة إسبانيا الإسلامية في تجلياتها المتنوعة والغنية. فكانت ترجمات غوميث ودراساته لهذين الفنين (الزجل والموشح) استمرارا وتنمية لدراسة أستاذه الممهدة لذلك.

ولا شك إذن أن أبرز ما يميز أعمال غوميث في هذا المجال عن بقية الدارسين والمترجمين كنيكل وكولان وبروفنصال، هو أنه استفاد منهم وصحح بعض أفكارهم وأرائهم في الموضوع وأضاف إليها أخرى جديدة بحكم مواكبته الطويلة لمستجدات هذا المبحث ولإشكالاته التي يطرحها.

«كل ما يتعلق بابن قزمان» ثمرة طيبة

لمجهود علمي في مقارنة فن الزجل بالأندلس

كانت هذه الإنجازات منذ سنة 1961 بمثابة مقدمة لسلسلة أو لمشروع طويل وواع من الدراسات وقيض هائل من الأعمال حول هذا الموضوع، وهكذا وابتداء من تلك السنة سيشرع غوميث في الاهتمام الرسمي والجاد بالزجل حيث سيتابع ترجمات في ضوء قناعته بعمق الإشكال الذي يطرحه الزجل الأندلسي عامة وأزجال ابن قزمان بشكل خاص. ويمكن اعتبار كتابه «كل ما يتعلق بابن قزمان» *Todo Ben Quzmān* بمثابة خلاصات لنتائج طيبة لأغلب إنجازاته وأعماله التي عالجت الموضوع من قريب أو من بعيد؛ فحاول بذلك إثبات كفاءته في ترجمة هذا النوع العسير من الشعر العامي، فكان هذا الكتاب أهم ما ختم به أبحاثه في مجال الحفريات حول الأزجال بصفة عامة حيث وصل إلى الحلقات الأخيرة من تفكيره وتأملاته وأفقه العلمي الذي غذاه بكل جديد طيلة مسيرته العلمية حول فن الزجل.

واللافت للانتباه أن من يقرأ بتأن ويعمق هذه الأشعار القزمانية سيجد فيها كثافة دلالية، ليس مصدرها لغته الشعرية الحية فقط، بل الرؤيا العامة أيضا للحياة ولواقع الإنسان الأندلسي البسيط بكل تفاصيلها وصراعاتها، حيث نقل كل ذلك بذكاء ليس من شرفات القصور وغرفها وإنما من ساحات المجتمع والشارع والحياة العامة. ولهذا أطلق غوميث على أول إنجاز علمي عن ابن قزمان عنوان: «ابن قزمان صوت من الشارع» *«Aben Quzmān, una voz en la calle»*.

وخلافا للأدب الرسمي الذي كان يكتب بالعربية الفصحى كان الشعر الزجلي الشعبي في إسبانيا الإسلامية

خصوصاً عند ابن قزمان يستخدم لغة التخاطب اليومي، ويتناقل بالرواية الشفوية، كما كان إنشاد النص الشعري في الحياة العامة يكسبه بنية فضائية تنافس بعده الدلالي.

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين¹⁸ أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتداداً فنياً وشعرياً وجمالياً لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعراً منشداً ومتجولاً، وغوميث نفسه يقول عن الينى الإيقاعية لأزجال «ابن قزمان: «إن عروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه»¹⁹. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معاً فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية. وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرد عليها، وفي احترامه لها امتثال للسائد الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجالي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية. وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقاً من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضوراً بارزاً في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضاً إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بقرن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقاً، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد «مثلاً حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن

قزمان ص: 56-59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة «المعتمد، شعر ونثر» المغربية²⁰. يقول غوميث عن ذلك: «ولتقدم نموذجاً للزجل هو ما أسميه «زجل التصغيرات» وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعراً مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل²¹. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة ثرية أوردتها في كتابي «خمسة شعراء مسلمين» في الفصل الخاص بابن قزمان»²².

ولكن لماذا كان يسلك هذا المسلك؟

كان يسلكه لاعتبارات شتى أهمها:

✱ عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغيى إنجازاته وتزيدها وضوحاً ودقة وعمقاً، وكذا اتوصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.

✱ أنها كانت ترجمة ثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكمًا وتمرسًا واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ ويبصر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماي، مما يدل على أن غوميث كان ميلاً منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلانه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين، فأضحت جل²³ عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفئتين الشعريتين المستحدثتين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق قرن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقته به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا فضي كتابه الضخم «كل ما يتعلق بابن قزمان» سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق لهذه الأزجال. ويقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه.

«الكالكو ريثمكو» أو نحو تقنية بديلية

في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغيرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية قريبة من نوعها أطلق عليها إميالو غارثيا غوميث مصطلح «الكالكو ريثمكو» «Calco Rítmico».

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصهما؟

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصلا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية - في تصوره - فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة «Calco Rítmico» في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل - في

نظره - أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدر عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

✱ استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليفرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.

✱ التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيدته بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطور هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي.

وللخلاص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته. وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوفي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو رواقد تنتمي إلى جذور إسبانية إيبيرية غير

عربية كانت موجودة قديماً بإسبانيا، واستمرت جنباً إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظراً لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمراراً وبقاء وازدهاراً لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصف (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعتمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعياً وخطياً، ول يؤكد بأن هذا شعر الزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليس بنية مقطعية كهروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما «تدوير» وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلاً في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة .

ومن هنا يتضح في تصويره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمجه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزاً من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه. فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الالتفاف بين إيقاع الزجل والموشح وبين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معاً.

ومن ثم فليس غريباً أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعاته وتصوراتيه بأنه إسباني وليس عربياً.

وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراتيه ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يركي منطلقاته المستبطنة سلفاً عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصادقيتها، ووجهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفاً، وبطريقة مسبقة حتماً عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصاً عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقاً عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزيكها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها. بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفاً ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن ويتتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيراً بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلاً لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جداً، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نطّر له التيفاشي، لا شيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء عملية الترجمة، وتتيح إمكانات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصوراتيه مسبقاً وهي تأكيداً على التشابه الكبير

بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توسل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عمومها الذي نما - في اعتقاده - مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذجيه وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنين أو لفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعاً نزيهاً وأنه كان ينجزها بدون خفيايات أو منطوقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والفناعات العربية، بل إن هذه الخفيايات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وماهي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟

تركيب

وبناء على ما سبق فإننا نقر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد ويرؤى موضوعية وبدون خفيايات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطقاتها المحكومة مسبقاً بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصاً لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابسات ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزائها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر انتقائية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له يد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى مظهراتها وتلويحاتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويبتغيه فيها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تنتمي مرجعياً إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية.

وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غريبة في كثير من أرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط.

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وأنخل غونثالث بالينثيا وميغيل اسين بلاثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة «المركزية الإسبانية» في مقابل «المركزية الأوروبية»، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو - حسب تصورهم - في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقالية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والأداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والأداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدّة بالغة الخطورة عند أنخل غونثالث بالينثيا حينما يقول: «وفي كل الحالات عندما نتذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهو لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي تروى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئاً أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا. من جنسنا وليس عدلاً أن نجردهم من إسبانياتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين»²⁴.

ومن هنا تتجلى الأهداف الإستراتيجية والمركزية التي يتبنى عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية. وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي / الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضجى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

بينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بنشريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تنتصر

mez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. p: 340.

17 - بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها» ترجمة إلى العربية شعيرة محمد عبد الهادي، القاهرة 1951، ص: 45 - 46.

18 - أمثال ريبيرا، و بروفنصال ومنتدث بيدال وغيرهم.
19 - Gibert Soledad. "Sobre el (Todo Ben Quzmān) de García Gómez" Al-Andalus, Vol. XXXVII, Fasc. I (1972). p :234

20 - García Gómez, E. "El zéjel X de Ibn Quzmān" Al-Motamid. 12. Larache, 1948.

21 - انظر مكي محمود علي، «ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي»، ص: 77.

22 - نفسه، ص: 98 (الهامش).

23 - لم نقل هنا «كل عنايته بهذين الفنين» أو انصرافه المطلق إليهما، وإنما أوردنا كلمة «جل»، لأنه ترجم في أثناء ذلك نماذج من الشعر الأندلسي الكلاسيكي، فواكب العمليتين معا وفي نفس الوقت، وإن كان اهتمامه آنذاك بالزجل والموشح أكثر وأبرز.

24 - مكي الطاهر أحمد، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة دار المعارف، القاهرة الطبعة الثالثة 1987.

الهوامش

1 - بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة سنة 2006، الجزء الأول، ص: 573.

2 - Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. P 335

3 - بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة، الجزء الأول، ص: 179.

4 - نفسه، الجزء الخامس، ص: 13-14.

5 - نفسه، الجزء الخامس، ص: 30.

6 - نفسه، الجزء الخامس، من ص: 43 إلى ص: 51.

7 - نفسه، الجزء الخامس، ص: 45.

8 - نفسه، ص: 158.

9 - نفسه، الجزء الخامس، ص: 167.

10 - بحدراوي حسن، «أدب محمد شكري: من الهامشية إلى المركزية»، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، السبت 14 يونيو 2003، ص: 3.

11 - García Gómez, E. 'Ibn Quzmān editado por Nykl". Al-Andalus. Vol. I Fasc; II (1933) Págs.: 453-456.

12 - انظر بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها»، ترجمة إلى العربية شعير محمد عبد الهادي وراجعه العبادي عبد الحميد، الطبعة الأميرية، القاهرة 1951، القسم الفرنسي من الكتاب، ص: 31.

13 - المرجع السابق، القسم العربي منه، ص: 27.

14 - García Gómez, E. Todo Ben Quzmān. Madrid, (Prólogo)

15 - García Gómez, E. "Aben Guzmān, una voz en la calle (siglo XII)", Cruz y Raya. (1933)

16 - Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gó-

المصادر

<https://i.ytimg.com/vi/3762QKS110k/maxresdefault.jpg>

<http://3.bp.blogspot.com/-ThPtp1cWZKA/VBqUV8iumrI/AAAAAAAAAFSw/6KV-PapMtJZk/s1600/La%2BVisita%2Bdel%2Bpntor%2Ba%2BDamas%2C%2BSiria..jpg>



الشاعر محمد المرزوقي وقصيدته الشعبية

د. أحمد الفخوضي - كاتب من تونس

موضوع هذا الدرس هو قصيدة من القصائد الشعبية المفردة التي أنشأها الشاعر التونسي محمد المرزوقي ولعله من المفيد - قبل طرق القصيدة وتناول متنها بالتحليل والاستقراء والاستنتاج والتأويل - أن يتلّث المرء بعض التلّث ليقف وقفة تعريفية موضوعها الشاعر وهو محمد بن مصطفى بن علي، وقد ولد بالعوينة¹ التابعة لمدينة دوز² الصحراوية في 22 سبتمبر 1916 وتوفي بتونس في 14 نوفمبر 1981. حفظ محمد المرزوقي القرآن الكريم بمسقط رأسه ثم اتجه إلى تونس العاصمة ليلتحق بالتعليم الزيتوني عام 1930 وتابع الدروس التي كانت تقدم بالمدرسة الخلدونية³ وأحرز منها عام 1935 دبلومها كما أحرز الشهادتين الزيتونيتين الأهلية⁴ ثم التحصيل⁵ سنة 1944.

لمحمد المرزوقي شخصية متعددة الأبعاد، ويظهر ذلك من خلال التكوين الذي اكتسبه وكذلك من خلال نشاطه الذي لم يقتصر على مجال واحد، ذلك أنه انخرط في العمل الصحفي الذي كان يعدّ مذنباً من مذائب النضال التي تصبّ في جدول الحركة الوطنية المتنامية في ذلك الوقت وقت الاستعمار الفرنسي. والحاصل أنّ محمد المرزوقي أديب⁶ وشاعر⁷ ومؤرخ⁸ ومحقق مخطوطات⁹ وحافظ ذاكرة تاريخية¹⁰ وأديبة¹¹ وشعبية¹² وقد ترك مكتبة ثرية متنوعة تربو على ثلاثين عنواناً مما يكسب إثاره بعداً موسوعياً إلى حدٍ معتبر. على أنّ الجانب الذي يعنينا أكثر من غيره هو الجانب المتصل من قريب أو من بعيد بالتراث الشعبي سواء من حيث التنظير أو من جهة الإبداع. ويمكن للمرء أن يذكر في هذا الصدد خاصة مؤلف «مع الهدو في حلهم وترحالهم»¹³ وكتاب «الأدب الشعبي في تونس»¹⁴. ويتبين من مجمل ما تقدّم أنّ هذا الأديب ظلّ بدوياً حتى النخاع كما يقال. ويظهر ذلك من خلال اهتماماته وأنشطته وتأليفه سواء منها ما اتصل بالتمثّل النظري أو ما تعلّق بالممارسة الإبداعية.

ويمكن القول إنّ محمد المرزوقي بدوي الأصل والمنشأ والتربية والثقافة بما هي تمثّل وممارسة. ينتمي إلى قبيلة «المرازيق»¹⁵ وهي منبع الشعر تاريخياً وواقعياً، فمنطقة «دوز» التي يقطنونها تعتبر من أهم مواطن الشعر الشعبي¹⁶ ومخازنه في القطر التونسي شأنها في ذلك شأن منطقة «المزونة»¹⁷ أحد مواطن قبيلة «المهاذبة»¹⁸ حيث مازال الشعراء متمرسين وتاشين ينشدون الشعر ارتجالاً في مختلف الموضوعات والمعاني والأغراض والقوالب¹⁹.

ومجمل القول في القصيدة التي نقبل على تحليلها إنّ بينتها العامة الحاضرة لها بيئة بدوية صرف وذلك تبعاً لثقافة منتجها.

قدّم إلينا أحياناً من القصيدة أبيات تمهيدية ثلاثة هذا نصّها:

ركبت²⁰ ركوب²¹ الفراسين

لحقت²² خليل غزاتي²³

رمايت²⁴ النبل²⁵ بالعين

حريات²⁶ على الصدر جاتي²⁷

فكّنت²⁸ سلاحه مسيكين²⁹

ويشعورها³⁰ كفتات³¹

وتنهض الأبيات بوظيفة مخصوصة تتمثّل في تهيئة المستمع لتقبّل القصيدة شكلاً ومضموناً. والأبيات الثلاثة - في هذا المقام - عبارة عن شعار يُرفع وعنوان يُوضع لإعلان متّجه القصيدة والإفصاح عن طابعها. فيتهيأ السامع تهيؤاً نفسياً ويتقبّل متنها في نوع من الانسجام من حيث يدري ولا يدري.

وفي ما يلي نورد القصيدة بعنوانها ونصّها متبوعاً بشرح لعدد من عباراتها:

عيون سود مكحولين

عيون سود مكحولين³² ع³³ المسميّة³⁴

قرايل³⁵ ملياتين³⁶ كبوا³⁷ في:

عيون سودع المشكايّة³⁸

منهم عذابي ومحتني وشقاي³⁹

شَبوا⁴⁰ قداي⁴¹ اللطفي مولاي⁴²

ردقوا⁴³ رداي⁴⁴ ومرّقوا جوابي⁴⁵

عامين مالقيتش طبيب لداي⁴⁶

واللي فحصني زاد⁴⁷ على ما بي

مالقيت من داواني

عامين في سحر العيون نعاني

كلّ من يراني يقول هذا فاني⁴⁸

لو كان جاني تغتفر هالسيدي⁴⁹

لكن هجرني وما بغى⁵⁰ يهواني

مكر⁵¹ مكر خلى⁵² كبدي مشوي⁵³

الدور 3	_____ ب _____
	_____ ب _____
	_____ ب _____
الدور 4	_____ ب _____
	_____ ب _____
	_____ ب _____

وقد جاء البيت الأول مصرّعا⁷¹ والتصريع في الشعر عند صاحب (اللسان) هو تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب وهما مصراعان⁷². قال الأزهري: «والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد»⁷³ أي أن يجعل الشاعر عروض الشعر كضربه. «وإنما وقع التصريع في الشعر ليدلّ على أن صاحبه مبتدأ إما قصّة وإما قصيدة»⁷⁴.

ولعلّ هذه الدلالة المزدوجة تنطبق على قصيدتنا هذه إذ تروي قصّة من القصص التي تنطلق منذ البيت الأول بجملة اسمية إخبارية مبتدؤها وصف وخبرها حدث. لا شيء يظهر في المشهد سوى عينيّن سوداوين مكحولتين ولا شيء يحصل سوى طلق ناري مدوّ يصيب الجسم في الصميم إصابة مكيّنة.

ولعلّ أقرب صورة إلى الأمرين معا والقصيدة معنى وأوقاها مغزى ما يعبر عنه الفرنسيون بقولهم «ضربة الصاعقة»⁷⁵. أمّا العرب فيعبرون عنه «بالحبّ من نظرة واحدة»⁷⁶ كما يذهب إلى ذلك ابن حزم الأندلسي في مؤلفه «طوق الحمامة في الألفة والألف». إننا نظرة واحدة تصدر من العينيّن صدور طليقة الرصاص من البندقية. يذكر الشاعر صاحبهما في الافتتاح وهو «المسميّة» ثمّ يذكر في الاختتام هذا الصاحب بقوله «صاحبهم» ويعني بهذه العبارة صاحب العينيّن.

لا شيء يذكر عن الإطار المكاني اللهم ما يوحيه المقام الذي يمشي الساعات الفسيحة والفضاءات المفتوحة ومن بينها الصحراء في اتّساع أرجائها وترامي أطرافها ووعث ما بها من مفازل وملامات وأحوال لا يطيقها إلا أصحاب الشدّة وذوو البأس. ومن عجب أن صاحبة العينيّن بما هما مصدر للتعبير الوجداني ومعبر للتواصل

قراييل في يد مدلّل⁵⁴

ولدرمح⁵⁵ قلبدع العدو متغلّل⁵⁶

راكب⁵⁷ متخلخل⁵⁸ كيف يبيّ تنزل⁵⁹

حرّم وحلّل لا عطف ع الحيّ⁶⁰

نوّض⁶¹ قتل الأوّل الثاني كمل

خلّى جنايزع الوطى⁶² مرميّة⁶³

هكاك⁶⁴ كيف كووني

عيون ولفتي⁶⁵ حريات في مكنوني⁶⁶

زادوا محوني⁶⁷ بسحرهم سحروني

خلّوا عيوني دموعهم مجريّة⁶⁸

يا هل ترى⁶⁹ بعدما قهروني

يسخفش⁷⁰ صاحبهم ويرفقي

جاءت قصيدة «عيون سود مكحولين» في قالب معيّن من الشعر الشعبي يسمّى المزمومة المثناة تتألف من طالع يشتمل على غصنين اثنين تليهما الأدوار وعددها أربعة يتكوّن كلّ دور منها من ستّة أغصان، ويسمّى الغصن الأخير من الدور «المكبّ» ويتفق مع الطالع في القافية.

ويمكن رسم هيكل القصيدة العام على الصورة التالية :

الدور 1	_____ ا _____	الطالع
	_____ ب _____	
	_____ ا _____	
	_____ ب _____	
الدور 2	_____ ا _____	
	_____ ب _____	
	_____ ا _____	
	_____ ب _____	



والتصوري على تلك الحقة التي أفرقت فيها بعض القصائد الشعبية وأبذل فيها الفن الوطني وما ينجز عن ذلك من نيل لاثنتنا الألفة وثقافتنا الناصعة وحضارتنا الإنسانية المتطورة. ولقد شعر التونسيون بأن هويتهم الثقافية مهددة إلى حد كبير، وذلك بالنظر إلى مساعي السلطات الاستعمارية الفرنسية إلى فرض إرادتها على المجتمع التونسي. والمعروف أن الفرنسيين - خلافا لثقافة الأنجلو - سكسون ونهجهم الذريعي - يعولون كثيرا على التهرب الثقافي وعلى تأثير الثقافة لإقناع البلدان المولت عليها بأن منوال الفرنسيين الثقافي هو الأنموذج الحضاري الأرق الذي يتعين أتباعه وتبنيه. ومما زاد النخب الثقافية التونسية خشية على سلامة الجسم الثقافي الوطني ومعانته أن عندها من المنتمين إلى الجاليات الأجنبية المتعاظمة من الإيطاليين وحتى من المواطنين المحليين من اليهود قد انحطوا في مثل ذلك المشروع الاستعماري سواء كان ذلك بإرادتهم أو بغير إرادتهم ودون وعي منهم. وقد ضاق مثقفو تونس ووطنيوها ذراعا بتلك الهوة السحيقة التي تردت فيها جوانب من الثقافة التونسية خاصة من حيث مضامينها الهائلة وسجلها اللغوي المسف وقيمتها المتدنية في جملتها.

ومما يسترعي الانتباه مظاهر الطباق اللفظي ومعتبمها وهو المقابلة المعنوية، هذه المقابلة التي تقسم القصيدة شطرين عموديين متلازمين من هبتدئها

الإنساني لا تظهر بصفتها جسما عجميا. وفي مثل هذا المنحى التصويري نوع من الترفع عن الأوصاف الحسية والأشكال المادية، فلا يبدن يدوح ولا جسد يظهر ولا أطراف تلحظ ولا أوصال تبدو. صحيح أن لها صفات لكنها صفات في عمومها متعالية، فهي حسب نسختي القصيدة المتوقرة «المسمية» باعتبار شهرتها السائدة وصيتها الذائع. وهي «المسوية» بالنظر إلى استوائها واعتدالها وكما لها، وهي «المعقبة» بصفتها مصونة في حزن حريز لا تمتد إليها يد المقرب ولو أراه ذلك وسعى إليه، وهي «العريضة» نظرا إلى شريف أصلها وكريم محتدها وصافي بداوتها طهارة وعفة، وهي المشكاية⁷⁷ التي يعزّ ثيلها ويصعب إدراكها، فشأنها أقرب إلى السراب الذي يحسبه الظمان ماء حتى إذا جاء لم يجده شيئا لصفاتها المتسمة بالتغير المنعوتة بالحوولة الدائمة والمحبة من جانب واحد.

ومجمل الصفات المذكورة قلما تجتمع في شخص واحد، وهي مماهية للكمال عقارية للمثالية. ولا يفوتنا في هذا الباب أن تقيس البون الشاسع الذي يفصل بين هذه الرؤيا للمرثة من جهة ومعال حق بعض الأشعار الشعبية التونسية من قبل من إغراق في الوصف التحسني وإسراف في المسطحية ومبالغة في الابتذال الذي يصل أحيانا إلى أقصى درجات الإسفاف المعبر عن الانحدار الثام وعن سخافة العقل وبهيمية العاطفة وفساد الذوق وانحطاط النفس⁷⁸. وهنا يبرز الرذ العملي



عند تدبر عدد من مظاهرها نوع من الثنائية التي يمكن أن نقول إنها عبارة عن وجه وقفا إن جاز القول وصح التعبير ذلك أن المقاطع الطويلة المنغلقة تفيد في مجرى العادة التماسك والصلاية والقوة والعزم والجلاد والحزم ورياسة الجاش والحسم إضافة إلى خفة الروح ومراح الفارس وأرن الجواد دون أن نقصي الخاصية الثانية التي تؤديها المقاطع الطويلة المنفتحة والتي تفيد ببطء الحركة وتأودها وترنحها وتثنيها وميلانها وميسانها وترقدتها بما يناسب الطابع الغنائي وهو الطابع الثاني. وعند هذا الحد تبدأ معالم القصيدة في الظهور وتتشج شيئا فشيئا ملامحها المخصوصة القائمة على الثنائية الثانية: نشيد الملحمية من ناحية ومعنى المأساة من ناحية أخرى.

وعلى هذا النحو برزت خاصية القصيدة هذه حتى قبل تناول السجل المعجمي الزاخر في واديه الأول بأدوات الحرب ومعذاتها وآلاتها ومتعلقاتها وأسليحتها التقليدية منها والعصرية ومنها النبل والحريات والرمح والقرايل أو الغدازات إلى جانب الأعمال الحربية كركوب الجواد سواء كان مضمرًا⁷⁹ أو مصرحًا به⁸⁰ أو بتوجيه السهام وتسديد الضربات والتدبير الماكر لتحليل المباراة بما يصيب الأهداف إصابات مكيكة نافذة قوية عنيفة تخترق «الجواجم» وتمزق الأحشاء وتشوي الأكباد وتكوي الأبدان وتجري الدموع.

إلى مختتمها. يلمح اللاح طرفين متقابلين كإرواف للاحق وملحوق سالب ومسلوب كاتف ومكتوف غالب ومغلوب أسرو وأسير صائد وطريد ظالم ومظلوم جاذب ومجذوب تابع ومتبوع مُعذَّب ومُعذَّب فائن ومقتون مبادر بالأفعال ومُتلق لها قوتي وضعيف مُمرَّق ومُمرَّق هاجر ومهجور شاو ومشوي كاو ومكوي قاتل ومقتول طاعن ومطعون قاهر ومقهور مبعث للأحداث من جهة ومستقر لها من جهة ثانية.

ويتأكد هذا المنحى الثنائي عندما يقبل المرء على تحليل القصيدة تحليلًا لصوتيا للوقوف على بليتها في أدنى مستوياتها اللغوية. وفي هذا الصدد يجد الباحث أن مجمل المقاطع الطويلة يظهر على المقاطع القصيرة فعدد الأولى 267 وعدد الثانية 69، وبذلك تكون نسبة الثانية من الأولى ما مقداره 26.5% مقابل 63.5%. ويعني ذلك في ما يعني - أن القصيدة في مجملها - غنائية الطابع على وجه العموم. غير أن الدارس إذا التفت إلى ما بداخل المقاطع الطويلة من تصنيف ألفي المقاطع الطويلة المنغلقة طاغية على المقاطع الطويلة المنفتحة، فعدد الأولى 150 وعدد الثانية 117 أي بنسبة 56% مقابل 44%. ولثل هذا الطغيان - ولو كان نسبيا - دلالة التي تعكس نوعا من الثنائية التي فيها حظ من الكفاف ونصيب من التعادلية، وبهذا يضحى للقصيدة

واللافت للانتباه هو الطاقة التحويلية الهائلة التي تؤدّيها صيغ التعديّة والجعلية وأفعال التحويل⁸¹ التي تنقل الطرف المقابل من حالة إلى أخرى، هذه الطاقة التي تجعل من الفاعل قوة قاهرة مطلقة النفوذ الذي لا يلتزم بقانون إلا إذا كان من وضعه هو دون غيره تحريماً وتحليلاً.

ويجد المرء مقابل هذه المظاهر الملحمية عدداً من المظاهر المأسوية فيها كثير من الآلام والمحن وأشكال الشقاء والعذاب المتواصل المتصاعد بما هو تحريك وكَي وتمزيق وشي. نجد لكل ذلك صدى أليفاً في خلجات العواطف وخفقات الوجدان، وذلك من خلال الأسلوب الإنشائي القائم بالوظيفة التأثيرية التي ينهض بها النداء⁸² والدعاء⁸³ والتمني⁸⁴.

وعلى هذا النحو تتواصل الثنائية الهيكلية: ثنائية الملحمة والمأساة لتخترق القصيدة عمودياً من مبتدئها إلى منتهاها، هذا المنتهى الذي يبقى مفتوحاً على احتمالين أحدهما موجود هو اليأس وبرده وثنائهما منشود هو الأمل في أن يعطف صاحب القرار على المحب ويرفق به ويرقّ له وهذا هو المتمنى.

ومثلما استهلّت القصيدة بقضاء مقتوح ومساحة حرّة وإطار رحب أوحاه المقام العام تحتتم القصيدة بانفتاح على مختلف الاحتمالات الملحمية أو المأسوية أو كليهما معاً.

وكأنّ هذا القضاء الرحب هو الذي يوائم وظيفة الشعر الجهرية المتمثلة خاصّة في عدم الالتزام بالقيود وقلة الوقوف عند الحدود. ويظهر ذلك خاصّة في أن يحيط الشاعر بالأمر بنوع من الإيحاء فلا يتحدث عن الذات بقدر ما يصف أثرها الصاعق ولا يدري المرء على وجه التحديد أهو أثر في صاحب المأساة أم هو أثر في المحيط الإنساني بأجمعه حتّى لكأنّنا عند سماع نداء الاستصراخ ودعاء الاستغاثة نرى رأي العين الأعناق مشرّبة والجوارح متحفّزة والأيدي ممدودة والأكفّ مفتوحة في ترقّب وانتظار وخشية أملة لإرادة صاحب الشأن، ذلك أنّ الشعر في جوهر وظيفته ليس أن يقول الشاعر كلّ شيء بل يوحي كلّ شيء ويحلم النفس⁸⁵ حسب ما يراه بعض النقاد⁸⁶ المتمرسين بقضايا الشعر.

وفي ما يتّصل بالقصيدة من حيث حيكاتها الفنيّة يمكن القول إنّها تعمّ المتن بأكمله على غرار بنيتها الهيكلية من جهة الجنس الأدبي، ويمكن القول كذلك إنّها قائمة أساساً على التكتيف، هذا التكتيف الذي يشمل المفردات⁸⁷ ويؤوّل بدوره إلى تكتيف معنوي. ولا يتوقّف الأمر عند ذلك الحدّين بل يتجاوزهما إلى التكتيف المجازي⁸⁸ ثمّ إلى التكتيف الإيقاعي القائم على القوافي الداخلية⁸⁹ أو ما يسمّى بالترصيع. وهذا التكتيف القائم على أكثر من مستوى⁹⁰ هو الذي يضفي على القصيدة نصيباً من التماسك وحظاً من الانسجام الداخلي الذي يجعل لحمتها مبرمة وتسيجها محكماً كأحسن ما يكون الإحكام ويخرجها في أجمل الصور الفنيّة.

وتروي الملزومة في مجرى العادة قصّة من القصص مثلما هو الحال في قصيدة الحال.

وإذا تسنّم الباحث شرفاً من أشرف الأدب ليلقي نظرة إجمالية على سبيل مقارنة هذه القصيدة الشعبية بالقصائد الماثلة في الأدب سواء منها ما أنشد أو ما غنيّ ألفى لها وشاع جامعاً لا تكاد تميز بين هذه والأخرى سواء من حيث الجنس الأدبي أو من حيث الأسلوب الفنيّ.

أما من الناحية الأولى فلا فرق يذكر بين قصيدة الحال وأبيات أبي الهيجاء جوهر بن عبدالله العدني⁹¹ إذ يقول [الطويل]:

إذا جيش الأحباب جيشاً من الجفا

بنينا من الصبر الجميل حصونا

وإن ركبوا خيل الصدود مغيرة

أقمنا عليها للوصال كميناً

وإن جردوا أسيا فهم لقتالنا

لقيناهم بالذلّ مدعنيناً

وإن لم يروا يَفْ ودنا ووصلنا

صبرنا على أحكامهم ورضيننا

والحقّ أنّ قصيدة محمّد المرزوقي تبدو أقلّ بحثاً وصنعة وأقوى جزالة وأكثر حيويّة وحرارة وأشدّ توهّجاً.

وأما من الناحية الثانية فمثلما يعرض الأعشى
ميمون⁹² عن المشبه (وهو الممدوح) ويقبل على المشبه
به (وهو نهر الفرات) يستدير شاعرنا الحبيبة ونحوها
ويستقبل الفارس المحارب ليختصه بستة غصون
(وهو ما يقابل ستة مصاريح أو ثلاثة أبيات) في نوع من
التوسع الغنائي والاستطراد الهادف إلى توفية الحبيبة
نصيبتها من الفتنة والفتك وحظها في الحوك والتأثير
الراجعين إلى حقل الفروسية ومقوماتها مع الفرق المائل
في تمجيد المبارز الفرد في مواجهة الجيش المجيش .
يقول محمد المرزوقي في الدور الثالث من القصيدة:

قراييل يفيد مدلل

ولدرمح قلبه ع العدو متغلل

راكب مخلخل كيف يبيد تزلزل

حرّم وحلل لا عطف ع الحيد

نوض قتل الأول الثاني كمل

خلّى جنايزع الوطى مرمية

وهذا النوع من المجاز ربما كان نوعاً من أنواع
الاستعارة في معناها العام على الأقل. إنها الاستعارة
الترشيحية أو الاستعارة المرشحة التي لا تقل شأنًا عن
تلك التي استقلها الأعشى ميمون بن قيس شكلاً
تعبيرياً طريفاً وذلك في قوله وهو يمدح هودة بن علي
الحنفي [المتقارب]:

فأنت الجواد وأنت الذي

إذا ما القلوب ملأذن الصدورا

جدير بطعنت يوم اللقاء

يضرّب منها النساء النحورا

وما مزيد من خليج البحار

يعلو الإكام ويعلو الجسورا

بأجود منه بما عنده

فيعطي الألوف ويعطي البدورا⁹³

أو في قوله في توسع أوسع وهو يمدح قيس بن معد
يكرب [المتقارب]:

أخو الحرب لا ضرع وأهن

ولم ينتعل بقبالي خذم

وما مزيد من خليج القرا

ب جؤن غواربه، تلتطم

يكب الخلية ذات القلا

ع قد كاذ جؤجؤها ينحطم

تكأ كأ ملاحها وسطها

من الخوف كوثلها يلتزم

بأجود منه بما عنده

إذا ما سماؤهم لم تغمر⁹⁴

وبالعودة إلى استعارة محمد المرزوقي الترشيفية تجدر
الإشارة إلى أنها ذات قيمة في ذاتها من ناحية سجلها
المجازي وفي وظيفتها من ناحية أخرى إذ لم تكن رياضة
أسلوبية أو ترفاً بلاغياً يغلب عليه طابع الاستعراض
والتعالم بل كانت عبارة عن تعبير مخصوص يهدف
إلى تجسيم قاعدة أساسية من القواعد المميزة لجنس
المحمة. إنها قاعدة تكبير البطل وتضخيم أعماله
وتفخيم أثره مدى وبقاء، فقد خص الشاعر بطل
القصيدة الفذ بستة أغصان كاملة غير منقوصة
ليضفي عليه ما شاء من صفات الكمال والجلال.

ومثل تلك المضامين والمعاني وما صاحبها من صيغ
بلاغية ومن أشكال تعبيرية وأساليب فنية تؤدي نداء
المستصرخ البائس ودعاء الداعي الملهوف وكأننا نرى
المستصرخ الملهوف جسماً مجسماً ترتجف أطرافه وتهتز
جوارحه وترتعش فرائصه وترتعد أوصاله رافعاً كفيه
تضرعاً وخضوعاً وكأننا نستبطن دقات نفسه الحرة
ومهجته المكلومة وقد مرّق كل مرّق وذهبت نفسه
حسرات على حاله وماله. أما إذا خضع المحب للأمر
الواقع واستكان لإرادة القوة المسيطرة فإن نفس المحب
تستكين في لذة أليمة إن شئنا أو ألم لذيذ إن أردنا إلى
أقصى درجات القرار. ليرق الحبيب لحال المحب ويرأف
به ويشفق عليه.

أوسع أرجاء وأرحب أفقا، إنه ملحمة الفنّ التي حملها الشاعر محمد المرزوقي في استجابة أليفة حميمة لمشروع فني ورؤيا ثقافية نهضت بهما مدرسة الشعر الرائدة في ردّ نظري وإجرائي على ما تهدّد الشعر الشعبي من محاولات التغريب والتتهجين وهكذا وفق الشاعر محمد المرزوقي في الدفاع عن ذاتية وطنه وثقافته وهويّته الحضارية كما أفلح في السموّ بشعره إلى مراتب الإبداع الفني الأصيل ذي القيمة الخالصة.

ويكاد المستمع في عديد المواطن يلمس في عبارات محمد المرزوقي نغمات انتفاضة الاستفهام الإنكاري وصولاً النفي القاطع وتبكيّت الاستحالة الجازمة. ومهما يكن من أمر اجتهاد الواصف لعمل الشاعر فإنه يبقى قاصرا لا يفي بالحاجة ولو في حدودها الدنيا، ذلك لأنّ الوصف ليس من جنس الموصوف الذي هو من مجال السماع والإحساس اللذين يعجز عنهما الكلام ويقف دونهما. وعلى هذا النحو ينتقل المتقبل وهو يتابع مراحل المألومة «عيون سود مكحولين» من ملحمة الحبّ التي حملتها القصيدة إلى فضاء آخر

المواضيع

أو البكالوريا كما يقال في منطقة البحث.

6 - لمحمد المرزوقي مجموعات قصصية، وهذه عناوينها «عرقوب الخير» صدرت عام 1952 و«في سبيل الحرية» صدرت سنة 1952، و«بين زوجين» صدرت سنة 1975 و«جزء الخائنة» صدرت عام 1946.

7 - ولهذا الأديب مجموعات شعرية وهذه عناوينها «دموع وعواطف» وهو ديوان صدر عام 1946 ومجموعة «بقايا شباب» صدرت سنة 1966، و«مختارات من شعر المهرجانات» وهو من جمعه وتحقيقه، صدر عام 1969 و«بورقيبيات» صدرت سنة 1981.

8 - من مؤلفاته في مجال التاريخ كتاب «معركة الزلّاج» وهو كتاب مشترك مع الجيلاني بن الحاج يحيى أرخا فيه للمصادمات التي وقعت عام 1911 بين التونسيين والقوّات الاستعمارية حول مقبرة الزلّاج وصدر عام 1981 - «الدغياجي، حياته وأعماله»، وقد أرخ فيه لأحد أشهر المقاومين التونسيين، وصدر عام 1969 - «ثورة المرازيق»، بالاشتراك مع عليّ المرزوقي، طبعة 1979 - «دماء على الحدود»، وقد اهتمّ فيه بثورة عام 1915 بالجنوب التونسي وعلى الحدود التونسية الليبية - «صراع مع الحماية»، وموضوعه حركة المقاومة التونسية عند الاحتلال عام 1881، وقد صدر عام 1973 «عبد النبي بلخير: داهية السياسة وفارس الجهاد»، وقد اهتمّ فيه بأحد أعلام الجهاد الليبي ضدّ الإيطاليين، وصدر عام 1978 - «قابس جنة الدنيا»، وقد أرخ فيه لمدينة قابس، وصدر عام 1962 الطاهر الحدّاد حياته وأثاره، بالاشتراك كذلك مع ابن الحاج يحيى، وقد صدر هذا الكتاب عام 1963.

- 1 - العوينة هي أحد الأحياء الثلاثة لمدينة دوز والحيّان الأخران هما دوز الغربية ودوز الشرقية.
- 2 - دوز: إحدى مدن ولاية قبلي بالجنوب التونسي، وتبعد عن العاصمة التونسية باتجاه الجنوب حوالي 550 كيلومترا. تتميز مدينة دوز بمناخ صحراوي حارّ وجاف، ولها واحة ممتدة وتتبعها العديد من القرى. كانت دوز إلى وقت قريب تعرف باسم المرازيق لأنّ أغلب سكّانها ينحدرون من قبيلة المرازيق العربية، وتنقسم دوز إلى ثلاثة عروش كبرى وقد سكنها إلى جانبهم عروش أخرى أهمّها: الشتاوي والعجامة والكميلية التي عاشت في المنطقة قبل ومع وصول المرازيق.
- 3 - المدرسة الخلدونية: تقع في تونس العاصمة هي أول مدرسة ذات طابع تجديدي تمّ إنشاؤها في تونس سنة 1896 من قبل حركة الشباب التونسي بقيادة بشير صقر. كان الهدف منها إعطاء ثقافة علمية في وسط المجتمع الثقافي العلمي وخصوصا خريجي جامع الزيتونة ذلك أنّ تعليمهم ديني فقط. كانت تُدرّس فيها علوم الجغرافيا والرياضيات والحقوق إلى جانب اللغتين العربية والفرنسية. كانت تمولّ من خلال هبات وتبرّعات يقدّمها أعضاء حركة الشباب التونسي. في 20 سبتمبر 1903 قام المجدّد والمفكّر محمد عبده بزيارة المدرسة وقدم بها محاضرة.
- 4 - شهادة الأهلية هي ما يعادل شهادة ختم الدروس الإعدادية.
- 5 - شهادة التحصيل هي ما يقابل شهادة الثانوية العامة



جهود المؤسسات الثقافية الخليجية في صون التراث الثقافي غير المادي: (وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان) أنموذجاً

أ. عماد بن جاسم البكراني - باحث من سلطنة عمان

تستعرض هذه الدراسة الجهود التي بذلتها وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان في الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي من خلال ثلاثة محاور رئيسية وهي:

1. توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً.
2. القائمة الوطنية العمانية لحصر التراث الثقافي غير المادي.
3. إصدارات التراث الثقافي غير المادي.

توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً

في إطار الجهود التي تبذلها السلطنة لتسجيل مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي بمنظمة اليونسكو، نجحت وزارة التراث والثقافة لحد الآن في تسجيل سبعة من عناصر التراث الثقافي غير المادي العماني في هذه القائمة.

ويأتي إدراج هذه العناصر ليعكس الاهتمام الذي توليه السلطنة لموروثاتها الشعبية، كما أنه يمثل اعترافاً دولياً بأهمية هذه المفردات الثقافية كجزء من التراث العماني الذي حظي بالعديد من الإشادات الدولية، لعل أهمها إدراج العديد من المواقع العمانية في التراث العالمي كقلعة بهلاء عام 1987م، وموقع بات والخطم والعين عام 1988م فضلاً عن طريق اللبان عام 2000م والأفلاج العمانية 2006م، وفي المقابل مثلت مرحلة إعداد ملفات التراث غير المادي تفعيلاً للاتفاقية الدولية، وهو مؤشر على نضوج التجربة العمانية في مجال جمع وحفظ التراث الثقافي غير المادي العماني، وقد بدء العمل في هذا المجال من خلال تقديم 12 ملفاً لعدد من مفردات التراث الثقافي غير المادي العماني تم قبول ستة ملفات منها في عام 2010م وهي (البرعة، تقطير ماء الورد، الخنجر، الرزحة، الرزفة، العيالة) في حين تم تحويل ستة ملفات أخرى للسنوات التي تليها، وفي عام 2011م قدمت السلطنة ملفين جديدين هما (الميدان والعازي).

هذه الملفات تم إعدادها في البداية من قبل كواد عمانية بوزارة التراث والثقافة بالتعاون مع خبراء دوليين وكذلك وزارة الإعلام واللجنة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم بالإضافة الى مندوبية السلطنة في اليونسكو، وكانت البداية من خلال جمع معلومات عن كل مفردة وتوثيقها من قبل الممارسين والمعنيين في المجتمع بهذا الموروث، وذلك وفق قوائم وشروط التسجيل المنبثقة من اليونسكو، كما قامت الوزارة بالاستعانة بخبراء دوليين مختصين في مجال الإشراف على إعداد الملفات من أجل مراجعة تلك الملفات منهجياً وعلمياً، ومن بين تلك الملفات الستة تم اختيار

ملف البرعة ليكون أول ملف عماني يدرج ضمن القائمة العالمية للتراث غير المادي. وذلك بعد أن أوفى الملف بكل المعايير المتعلقة بالتسجيل.

كما قدمت وزارة التراث والثقافة خلال العام 2014م ملفات جديدة للتسجيل في قائمة اليونسكو. بالاشتراك مع بعض دول مجلس التعاون الخليجي (سلطنة عمان ودولة قطر والإمارات المتحدة والمملكة العربية السعودية)¹. وهذه الملفات هي:

✱ المجالس.

✱ فن الحماسية (عمان والإمارات).

✱ القهوة العربية.

وفيما يلي الفنون العمانية المدرجة في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للانسانية:

1. فن البرعة²: هو أول عنصر عماني يتم تسجيله في القائمة العالمية في اجتماع الدورة الخامسة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في نيروبي - كينيا في شهر نوفمبر عام 2010م. وكان الملف العربي الوحيد الذي تم تسجيله منفرداً.

2. فن العازي³: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة السابعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر "اليونسكو" - باريس في شهر ديسمبر عام 2012م، والملف تم تسجيله منفرداً.

3. فن التغرود⁴: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة السابعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر "اليونسكو" - باريس في شهر ديسمبر عام 2012م. وهو ملف مشترك مع دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة.

4. فن العيالة⁵: تم تسجيله في القائمة الدولية في اجتماع الدورة التاسعة للجنة الدولية الحكومية لصون التراث غير المادي الذي عقد في مقر اليونسكو باريس في شهر نوفمبر عام 2014م.

إن التحديد هو عملية وصف عنصر نوعي واحد أو أكثر من عناصر التراث الثقافي غير المادي في سياقه الخاص وتمييزه عن العناصر الأخرى. وعملية التحديد والتعريف هذه هي المقصودة في الاتفاقية بمصطلح «الحصر» وتشدد الاتفاقية على أن يتم ذلك «بقصد صونه»، أي أن إجراء الحصر ليس مجرد عملية نظرية وإنما هي عملية هادفة ذات مضمون عملي. ومن ثم إذا تم فعلاً تحديد عدد من عناصر التراث الثقافي غير المادي يجوز للدول أن تقرر البدء في تنفيذ مشروعات رائدة لصون تلك العناصر.

وإذا تقرر الاتفاقية بأن الدول ستتخذ نماذج مختلفة في وضع القوائم، فإنها تنص على أن كل دولة طرف عليها أن تقوم بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وتستوفي هذه القوائم بانتظام (المادة 12).

ولئن كانت المادتان 11 و12 أكثر إلزاماً من سائر مواد الاتفاقية فإنهما مع ذلك يوفران للدولة الطرف قدراً كافياً من المرونة كي تقرر كيفية إعداد قوائمها. إن الدول لها حرية وضع قوائمها بطريقتها. غير أنه يجب تحديد عناصر التراث الثقافي غير المادي تحديداً جيداً في القوائم للمساعدة على تطبيق تدابير الصون.

ولا يفترض أن تكون الدولة الطرف قد وضعت قائمة حصر أو أكثر قبل أن تصدق على الاتفاقية، رغم أن الكثير من الدول الأطراف تفعل ذلك منذ عشرات السنين. بل بالعكس إن تطوير واستيفاء قوائم الحصر عملية مستمرة لا نهاية لها. فليس من الضروري إنجاز قائمة من أجل البدء في تلقي المعونة أو طلب الترشيح لقائمة الاتفاقية. غير أن المبادئ التوجيهية لتنفيذ الاتفاقية تقضي بأن الدولة الطرف التي تتقدم بملف ترشيح لقائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل يجب أن تثبت أن العنصر المقترح إدراجه سبق إدراجه في قائمة حصر التراث الثقافي غير المادي الواقع في أراضيها.⁶

ومن مجالات اهتمام وزارة التراث والثقافة العمانية بالتراث غير المادي: البدء في إنشاء قوائم الحصر الوطنية



وهو ملف مشترك مع دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة.

القائمة الوطنية العمانية

لحصر التراث الثقافي غير المادي

إن قوائم حصر التراث الثقافي غير المادي جزء لا يتجزأ من عملية صون التراث الثقافي غير المادي، إذ من شأنها أن تزيد الوعي بالتراث الثقافي غير المادي وأهميته بالنسبة إلى الهوية الفردية والجماعية. وإن عملية إعداد قوائم لحصر التراث الثقافي غير المادي، وإتاحة تلك القوائم للجمهور من شأنها أيضاً أن تشجع القدرة الإبداعية، والاعتماد بالذات بين الجماعات والأفراد التي تتولد في كنفها أشكال التعبير والممارسات المرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي. ومن شأن القوائم أيضاً أن توفر الأساس لصياغة خطط عملية لصون التراث الثقافي غير المادي المعني.⁶

وفقاً للمادة (11) من الاتفاقية، فإن على كل دولة طرف أن تتخذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وأن تشرك الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة في تحديد وتعريف عناصر هذا التراث.

2. توثيق كل البيانات والمعلومات المتعلقة بمفردات التراث الثقافي غير المادي.
3. مراجعة كل مآتم نشره أوكتابته عن عناصر التراث الثقافي غير المادي.
4. وضع قاعدة بيانات إلكترونية تضم كل مآتم جمعه حول عناصر التراث الثقافي غير المادي.
- وكان للمجتمع المحلي دور في تنفيذ قوائم الحصر العمانية من خلال الآتي:

1. الاشتراك في إعداد الاستمارات الخاصة بتسجيل العناصر.

2. قيام مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين من مختلف الجهات الحكومية والخاصة بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بقوائم الحصر الوطنية.

3. إجراء لقاءات مع الممارسين لعناصر التراث الثقافي غير المادي وذلك لتقديم البيانات حول العنصر.

4. مراجعة البيانات التي تم جمعها من خلال مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين قبل إدخال البيانات في السجل النهائي.

وقد تم إعداد استمارة حصر مفردات التراث الثقافي غير المادي من خلال المنهجية المتبعة لدى اليونسكو في إعداد قوائم الحصر الوطنية وفق المادتين (11 و 12) من الاتفاقية الدولية لصون التراث الثقافي غير المادي، حيث تضمنت الاستمارة على معلومات عن العنصر ونطاقه الجغرافي، وحالة العنصر وحالته من حيث بقاءه واستمراره بالإضافة إلى أسماء حملة العنصر وجامع البيانات وصور للعنصر كما خضع الباحثون والمشاركون في عملية إعداد قوائم الحصر الوطنية لبرامج تدريبية في عملية جمع البيانات والمعلومات المتعلقة بالاستمارة وطريقة إجراء المقابلات وتعبئة البيانات.

لقد اعتمدت قوائم الحصر الوطنية على المصادر الإخبارية الشفهية في جمع موادها، فتم توثيق البيانات



في عام 2010م وذلك بمشاركة مختلف المؤسسات الحكومية ذات العلاقة بهذا المجال كوزارة التراث والثقافة والهيئة العامة للصناعات الحرفية ووزارة التنمية الاجتماعية ووزارة الشؤون الرياضية وجامعة السلطان قابوس بالإضافة إلى إشراك مؤسسات المجتمع المدني كجمعية المرأة العمانية والنادي الثقافي والممارسين، وقد ضمت القائمة عدة أبواب: الفنون الشعبية والحرف التقليدية والعادات والتقاليد والأكلات الشعبية والألعاب الشعبية والآلات الموسيقية وغيرها من مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي، وقد تم جمع هذه القائمة ميدانياً من المجتمع العماني.

وقد نظمت الوزارة بالتعاون مع اللجنة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم واليونسكو ورشة عمل لإعداد قوائم جرد التراث غير المادي. وفي عام 2011م تم طباعة كتابين من قوائم الجرد الوطنية هما مفردات التراث الثقافي غير المادي المتعلقة بالآلات الموسيقية والكتاب الآخر بالأنماط الموسيقية، وذلك بالتعاون مع مركز عمان للموسيقى التقليدية.

أهداف القائمة الوطنية العمانية:

1. حصر وتصنيف جميع مفردات التراث الثقافي غير المادي العمانية بهدف صون هذا التراث ووضع آليات الحماية المناسبة لكل مفردة.

في هذا المشروع تم اختيار مجموعة من مفردات التراث غير المادي العمالي كالفنون الشعبية والحرف التقليدية والمناسبات الاجتماعية وغيرها وبعد ذلك يتم تكليف باحثين للقيام بعملية الجمع والبحث الميداني حول تلك المفردة من خلال الناس العارفين بها. وما يميز هذا المشروع هو المقاربة بين الروايات التي يتم استعانتها من حملة العنصر وغيرها من البيانات التي تناولتها مصادر علمية أو يمكن استنتاجها من خلال القطع والشخص الدالة على العنصر.

وفيما يلي نبذة عن هذه الإصدارات:

● كتاب عادات وتقاليد الزواج في ولاية قريات: ويحتوي على نتائج بحث ميداني للعادات والأفكار والمعتقدات المتعلقة بالزواج في ولاية قريات، ويعتبر هذا الإصدار بداية المشاريع الهادفة إلى جمع الموروث الشعبي الشفهي من مناطق ومحافظات السلطنة، وصدر الكتاب ضمن برنامج مسقط عاصمة للثقافة العربية 2006م.

● كتاب الخنجر العمالي: تناول هذا الكتاب الخنجر كرمز من رموز الهوية العمالية، وإلى جانب المراجع والمصادر المدونة تم الرجوع إلى مراجع شفوية لممارسين وصناع الخنجر العمالي، والكتاب صدر باللغتين العربية والانجليزية⁹.

الخنجر إحدى المفردات التراثية العريقة التي يتمتع بها الشعب العمالي، ويتمتع بمكانة مرموقة لدى الشخصية العمالية، فهو شعار الدولة، ولبسه من العادات المتوارفة من الآباء والأجداد يتألق به الرجل في المناسبات الوطنية الرسمية والخاصة، وإن كان في القدم مثل الخنجر سلاحاً للدفاع عن النفس، فإنه في الوقت الحاضر أصبح شعاراً للوجاهة، ولا يخلو منه أي بيت عمالي.

● كتاب التاريخ المروي لعادات الموت في ولاية قريات: الإصدار عبارة عن جمع ميداني لعادات ومعتقدات المجتمع المتعلقة بالوفاة، كما احتوى هذا الكتاب على بعض القصص والحكايات المتعلقة بمعتقدات الناس.



الخاصة بأبواب القائمة من حملة العنصر بشكل مباشر بعد أن تم تقديم تعريف شامل لهم حول قوائم الحصر وحقوقهم في هذا الشأن. وعمرت عملية جمع مادة القوائم بمرحلتين، هما:

1. عرض ما تم جمعه من الكتب والأبحاث على الممارسين عن كل عنصر، من أجل مراجعة بياناته والتدقيق على ما ورد فيه وذلك من خلال المعلومات التي يدلي بها أفراد المجتمع الممارسين لمختلف عناصر التراث غير المادي.
2. توثيق العناصر بصورة مباشرة من خلال الإخباريين من أبناء المجتمع الذين يحملون عناصر التراث الثقافي غير المادي.

إصدارات التراث الثقافي غير المادي⁹

أصدرت الوزارة ضمن سلسلة من مفردات التراث الثقافي غير المادي، ومشروع جمع التاريخ المروي عدة كتب هامة ساهمت في توثيق هذه المفردات وهذا التاريخ العريق، والتعريف به محيطاً وخارجياً.

المشهورة بممارسة البرعة، وقد صدر الكتاب باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على صور لفن البرعة.

❖ كتاب الميدان فن وشعر: الكتاب تناول التعريف بهذا الفن وسبب التسمية وأدواره وأدواته وقوانينه والمناسبات التي يقام فيها والمحافظة التي تشتهر به. الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على قصائد من فن الميدان.

❖ كتاب الآلات الموسيقية التقليدية العمانية وكتاب الفنون الموسيقية التقليدية العمانية: يعتبران إحدى أهم إصدارات الوزارة في مجال التراث غير المادي، ويرصدان الفنون العمانية المغناة وأدوات أدائها، ويعدان بمثابة قائمة جرد ميدالية وفهرساً علمياً لذلك الكنز الثقافي الذي أنتجه فكر الإنسان العماني في مجال الفنون والفلكلور الشعبي.

الكتابان يمثلان باكورة إصدارات الوزارة المتعلقة بالقائمة الوطنية للتراث غير المادي العماني، تلك القائمة التي أشارت منظمة اليونسكو إلى ضرورة أن تقوم كل دولة بإعداد قائمة جرد وطنية لمفرداتها المحلية، وأن تستوفي تلك القائمة باستمرار.

❖ كتاب العازي فن الفخر والشعر: تطرق الكتاب إلى التعريف بهذا الفن وطريقة أدائه وشعر العازي ونماذج من قصائد هذا الفن، الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية.

❖ كتاب الرزفة: هذا الكتاب يجمع أوراق العمل التي قدمت في حلقة الفنون الشعبية العمانية عن فن الرزفة والتي عقدت بولاية صحار في مارس 2014م. ويتطرق الكتاب إلى التعريف بفن الرزفة والمناطق التي تمارس به وكل ما يتعلق بهذا الفن.

❖ كتاب فن الرواح: فن الرواح يعتبر من الفنون الجبلية الأكثر شهرة في محافظة مسندم، ويقدم الكتاب نبذة تعريفية عن هذا الفن العريق وطريقة أدائه ونحو ذلك.



❖ كتاب العادات والتقاليد لمرحلة الميلاد ولولاية سمائل: تناول الإصدار العادات المتعلقة بالميلاد في مجتمع محافظة الداخلية، ومن خلال الجمع الميداني تم توثيق العديد من أغاني الأطفال وألعابهم التي ورثوها عبر الأباء والأجداد.

❖ كتاب من قصصنا الشعبية: الهدف منه التعريف بهذه القصص والحكايات الشعبية، وتذكير الآباء والأمهات بما يمكن أن يقدموه للأطفال من حكايات تذكّرهم بماضي المجتمع وتاريخه.

❖ كتاب عن التاريخ المروي البحري لولاية صور: من خلاله توثيق التاريخ البحري لولاية صور وفق منهج علمي متكامل بالتعاون مع المختصين في هذا المجال.

❖ كتاب فن البرعة: صدر هذا الكتاب بمناسبة إدراج فن البرعة في القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للإنسانية واحتوى على كل ما يتعلق بهذا الفن من حيث المدلول اللغوي للاسم وطريقة أداء البرعة وأشهر المناطق في السلطنة التي يمارس فيها هذا الفن، بالإضافة إلى الفرق الأهلية

❖ نشيد التيمينة: وهو النشيد الذي يقال عند ختم القرآن الكريم.

❖ نشيد المعلم: وهو نشيد يردده الأطفال عند الخروج من اليوم المدرسي في مدارس تحفيظ القرآن

❖ نشيد التهلولة: وهي نشيد يردده الأطفال في ليالي عشر ذي الحجة.

نموذج من الإصدارات «كتاب التعليم في نزوى»

صدر الكتاب بالتزامن مع الاحتفال بنزوى عاصمة للثقافة الإسلامية (2015م). ويتضمن خمسة فصول، حمل أولها عنوان «نزوى ثقافياً وحضارياً»، وناقش العوامل التي جعلت نزوى تكتسب مكانتها الثقافية والعلمية، حيث تعد المدينة مركزاً ومنازة للعلم والتعليم.

ووفقاً للرواة الذين ينقل عنهم الكتاب، غدت نزوى لفترة طويلة من الزمن مركزاً للعلماء والمثقفين يفتدون إليها من جميع الجهات، ولذلك أصبحت المدينة مصدراً إشعاع حضارياً وعلمياً في جميع الفنون وخاصة علوم اللغة العربية، والعلوم الدينية من تفسير وحديث وفقه وعقيدة، إلى جانب تخريجها مجموعة من العلماء في عُمان.

ويكشف هذا الفصل من خلال شهادات الرواة، أن نزوى حظيت بمكانة حضارية كبرى يوم كانت ملتقى للعلماء وطالبي العلم، وأنها استمدت هذه المكانة نظراً لدورها العلمي الكبير. كما يتم استعراض ذاكرة الحضارة الاقتصادية والمكانة العلمية للمدينة، فقد كان للحياة الاقتصادية دور كبير في التنعاش الحياة العلمية، حيث استقرت المدينة سياسياً وإدارياً، وابتعث الاقتصاد بشكل تلقائي، وهذا بدوره انعكس على الجانب التعليمي، فاستقدم الإمام في تلك المرحلة (وكانت المدينة مركزاً للحكم) الطلاب ليتلقوا التعليم في نزوى وكان يُغدق عليهم مادياً. وكتب الإمام سلطان بن سيف اليعربي سبعة عشر أئراً من فلج دارس لتعلمي الفقه، وثلاثة عشر أئراً لتعلمي القرآن الكريم¹¹.



❖ كتاب عصا الجرّ: يهدف هذا الكتيب إلى التعرف بعصا الجرّ، حيث إن عصا الجرّ تعد جزءاً من هوية المجتمع في محافظة مسندم، وعملها الرجال في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية. وبعد التعرف بعصا الجرّ، يتطرق الكتاب إلى مكونات الجرّ ثم مراحل صناعة الجرّ.

وبين الكتاب ارتباط عصا الجرّ بثقافة المجتمع في محافظة مسندم، وأن العصا ارتبطت بالعماني في محافظة مسندم منذ القدم، فقد كانت سلاحه الذي يحميه من الحيوانات المفترسة، والمعين له على تسلق الجبال وقطع الأشجار، كما استخدمها في حمل زاده، واثكاً عليها في مشيه لتعينه على المسافات الطويلة. لذا أصبحت عصا الجرّ جزءاً لا يتجزأ من هندامه وإحدى مفرداته الثقافية التي يحرص على حملها في مختلف المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية، فهي المكمل لشخصيته وهيبته أمام الغير¹⁰.

❖ كتاب أناشيد الطفولة: من خلال هذا الكتاب تم التطرق إلى ذلك الإرث الجميل الذي تغرد به حناجر الأطفال في العديد من المناسبات المرتبطة بالمجتمع العماني، ومن أبرز هذه الأناشيد:



Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

The Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage has inscribed

Al-aziz elegy, processionary march and poetry

on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity upon the proposal of Oman

Inscription on this List contributes to ensuring better visibility of the intangible cultural heritage and awareness of its significance and to encouraging dialogue which respects cultural diversity

Date of inscription

5 December 2012

Location: Geneva / UNESCO

Amal Bnouva

شهادة تسجيل فن العيالة بإسم السلطنة ودولة الإمارات العربية المتحدة، 27 نوفمبر 2014م

الرواة أشكال هذه المدارس، فهي في الغالب من الطين والصاروج وسقوفها من الخشب. ونظراً لكثرة انتشار المدارس في مرحلة الإمام عيسى بن عبدالله والإمام الوارث لم يكن مستغرباً، بحسب أحد الرواة، أن يكون بالعبصل مفتياً وقاضياً، لكن الأمر تراجع قليلاً في آخر عهد اليعاربة كما يقول راو آخر¹².

أما الفصل الثالث الذي حمل عنوان «أساندة دور العلم وطلابه»، فقد تناول صفات المعلم وخصاله في ذلك الوقت وفق ما يذكره الرواة، هذا إلى جانب الشروط التي يفرضها المعلم حتى يقبل العمل بهذه المهنة.

ويوضح الكتاب أن المعلم يتولى هذه المهمة إما بالتكليف، أو عن طريق وزارة الأوقاف، أو عن طريق القاضي، أو بإجماع الأهالي، أو بترشيح من المعلم الذي سبقه.

ويتحدث الكتاب عن المكانة الاجتماعية للمعلم، حيث يلتقي به ضيوف الولاية، وله صدر المجلس، وهو من يعقد القران والطلاق، ويُعهد إليه حل الخلافات التي قد تقع في محيط مدرسته أو في مدينته بشكل عام. ويذكر الرواة «الهيئة» الكبيرة للمعلم، ليس في المدرسة فقط، وإنما في الحياة العامة أيضاً¹³.

في الفصل الثاني من الكتاب الذي يحمل عنوان «دور العلم.. ذاكرة تعليمية خالدة»، يركز البحث في محوره الأول على انتشار التعليم في مدينة نزوى، حيث عُرفت المدينة منذ القدم بأهميتها ومكاتها في تخريج العلماء والفقهاء. ويؤكد الرواة من خلال هذا الفصل، أنه رغم انتشار التعليم في ذلك الوقت، إلا أن هناك عدداً من التحديات التي واجهت المجتمع آنذاك، ومنها سيادة تعليم القرآن الكريم على حساب العلوم الأخرى، والفقر وقلة المال، وقلة عدد البنات المتعلّمات.

ويذكر أحد الرواة أن الطلبة كانوا يدرسون تحت شجرة ليمون، بحيث يجلس الأولاد في جانب، وتجلس البنات في الجانب الآخر.

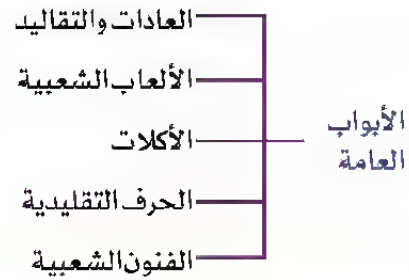
ويستعرض الكتاب في هذا الفصل المساجد التي كانت تقام فيها حلقات التعليم على مدار اليوم تقريباً، وهي 18 مسجداً، منها جامع سمه، وجامع نزوى، ومسجد الشواذنة، ومسجد الفرض، ومسجد الشيخ، ومسجد الشجرة، وجامع سعال.

كما يرصد الكتاب المدارس المشهورة في ذلك الوقت التي شكلت مع المساجد مركزاً للإشعاع ومكاناً للكثير من التيارات الفكرية والفقهية. ويصف الكتاب عبر

ويسرد الفصل الرابع تفاصيل إدارة التعليم في دور العلم، ومدد الدراسة التي ترتبط في العادة بنهاية الطالب. أما المصادر المعتمدة في التعليم بحسب الرواة، فمنها: القرآن الكريم وملحة الإعراب، وكتاب الإيضاح في الفقه، وكتاب تلقين الصبيان، والأجرومية، والألفية، وكتاب الجامع الصحيح، وجوهر النظام، وكتاب مدارج الكمال، وكتاب النور في التوحيد¹⁴.

وُحْصِصَ الفصل الخامس لتقاضي طرائق التدريس ووسائله في تلك المرحلة من مراحل التعليم في مدينة نزوى¹⁵.

وتكمن أهمية هذا الكتاب أنه يوثق الذاكرة الشفهية لتاريخ نزوى التعليمي قبل النهضة العمانية الحديثة (1970م) من خلال الرواة الذين عاصروا الحياة العلمية والثقافية من علماء ومعلمين وطلاب، وهو بالتالي يحتاج جهد مشترك بين الحكومة والمجتمع¹⁶.



عناصر العادات والتقاليد

1	الزواج في شليم وجزر الحلانيات
2	يوم النهضة 23 يوليو
3	الأتراح في محافظة ظفار
4	أفراح استقبال المسافر
5	الانتقال إلى المنزل الجديد
6	عيد الأضحى في مرباط
7	عيد الفطر في مرباط
8	الشعبانية

9	الحضرة
10	العيد الوطني
11	العزاء في ثمريت
12	النذر أو المسلمومة في ولاية ثمريت
13	السداد رجوع المرأة المطلقة إلى زوجها
14	العزا في شليم وجزر الحلانيات
15	العقيقة
16	المسلوت
17	مولد الرسول
18	عادات وتقاليد في العيدين (الفطر، الاضحى)
19	الارجوحة
20	العادات والتقاليد في الزبي
21	العادات والتقاليد في المأكّل
22	العادات والتقاليد في الصناعات
23	زفة الكيذا
24	حمل الاسلحة عند الرجال
25	العادات والتقاليد في المناسبات الوطنية
26	العادات والتقاليد في شهر رمضان
27	الحول حول
28	قرنقشوه
29	الحناء
30	رضاعة الطفل
31	رعاية الطفل والعناية به
32	تسمية المولود
33	الاجهاض
34	الحمل الكاذب
35	مرحلة الميلاد، بشمال الشرقية
36	مرحلة قبل الميلاد في ظفار
37	العادات والتقاليد في الاعراس
38	مرحلة ما قبل الميلاد، بشمال الشرقية

المواد المستخدمة في طهارات الام بعد النفاس	68
الوصفات الشعبية لتسهيل الولادة	69
معرفة نوع الجنين في محافظة ظفار	70
اخفاء اسم وجنس الطفل	71
الاذان للمولود	72
العقيقة للمولود	73
العلامات الدالة على اقتراب موعد الولادة	74
العناية بالطفل في محافظة ظفار	75
بداية مرحلة الحمل في محافظة ظفار	76
وسادة الطفل	77
الاحتفال بالمناسبات الدينية	78
الختان	79
العناية بالام الولود	80
الفرق بين الولادة الاولى والولادات التالية	81
الكوك	82
الوصفات الشعبية لتعسر الولادة	83
حمل التوائم	84
ذبيحة الخالة	85
رعاية الطفل المبتسر	86
الرضاعة	87
تأثير وفاة احد التوأمين على الآخر	88
تسمية المولود في ظفار	89
ليالي القمرية	90
الختانة في الماضي	91
الختانة في الوقت الحالي	92
أداب المجالس	93
الثبوت	94

يوم العرس	39
القطام	40
يوم عقد القران	41
امراض الاطفال في محافظة ظفار	42
التأمينه	43
التغصين في ولاية قريات	44
العادات والتقاليد في نمط الحياة	45
الوضع والمكان المناسب للولادة	46
قطع الحبل السري وكيفية التخلص منه ومن المشيمة	47
التحويل	48
عادات تقديم القهوة	49
العزاء	50
كيفية التخلص من الحبل السري	51
الطفل في الايام الاولى بعد الولادة	52
تحنيك المولود	53
ثقب اذن او انف المولود	54
التغصين	55
العادات والتقاليد في اللهجة	56
الاعراض التي تصاب بها الام بعد الولادة	57
عملية الولادة في محافظة ظفار	58
الخطبة	59
الرغبة في انجاب الذكور	60
من يفضل له الزوج لمساعدة زوجته في عملية الولادة	61
اسباب تأخر الحمل	62
الادوية التي تعطى للام في النفاس	63
المخرج	64
فترة النفاس	65
الاستعدادات قبل الولادة	66
البشارة للمولود	67

استمارة قوائم الحصر الوطنية

تحديد عنصر التراث الثقافي غير المادي

اسم العنصر كما هو مستخدم :

عنوان قصير لعنصر التراث الثقافي غير المادي
(محتويًا على إشارة للمجال أو مجالات التراث
الثقافي غير المادي الذي ينتمي إليه / إليها) :

الممارسون والجماعات المعينه :

الموقع الجغرافي للعنصر وانتشاره :

وصف مختصر للعنصر :

خصائص العنصر

الممارسون / المؤدون المعنيون بشكل مباشر بأداء
عنصر التراث الثقافي غير المادي وممارسته (بما في
ذلك الاسم والجنس والفئة المهنية ... إلخ) :

مشاركون آخرون مرتبطة أعمالهم بالعنصر:

اللغة / اللغات المستخدمة (في العنصر) :

العناصر المادية المرتبطة بممارسة العنصر وانتقاله
(نحو الأدوات / المعدات / الأزياء / الفضاءات /
والأدوات الطقوسية) (إن وجدت) :

عناصر غير مادية أخرى (إن وجدت) مرتبطة
بممارسة العنصر المعني وانتقاله :

الممارسات العرفية التي تحكم عملية الوصول إلى
العنصر أو أي مظهر من مظاهره :

طرائق النقل إلى الأعضاء الآخرين في الجماعة :

المنظمات المعنية (المنظمات / الجمعيات /
ومنظمات المجتمع المدني وغيرها) (إن وجدت) :

حالة العنصر: قابليته على البقاء والاستدامه

التحديات التي تحق بممارسة العنصر في سياق
الجماعة / الجماعات المعنية ذات الصلة :

البيانات : القيود عليها، والأذون الخاصة (بجمعها
والنفاذ إليها)

موافقة الجماعة / الجماعات وانخراطهم في جمع
البيانات :

القيود المفروضة على مسألة النفاذ إلى البيانات
واستعمالها :

الأشخاص الخيرون (الرواة / المزودون بالمعلومات)
أسماءهم ، ومكانتهم ، وانتماءهم) :

تواريخ جمع البيانات وأماكنها :

مراجع حول عنصر التراث غير المادي (إن وجدت)

الأدبيات : كتب ، مقالات ... وغيرها :

المواد السمعية والبصرية . تسجيلات إلخ في الأرشفات
والمتاحف والمجموعات الخاصة (إن وجدت) :

مواد وثائقية ، وأدوات في دور الأرشيفات والمتاحف
والمجموعات الخاصة (إن وجدت) :

بيانات حول عملية الحصر

الشخص الذي / الأشخاص الذين قاموا بتصنيف
وجمع وإدخال الحصر :

دليل على موافقة الجماعة والمجموعات المعنية من
أجل (أ) حصر العنصر (ب) موافقتهم على توفير
المعلومات التي ستقدم للحصر :

تاريخ إدخال المعلومات إلى قائمة الحصر :

الصور :

المراجع :

تاريخ الإنشاء :

تاريخ التعديل :

اسم المستخدم :

6. الموقع الإلكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco

7. الموقع الإلكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco

8. للاطلاع على هذه الاصدارات يرجى زيارة رابط مكتبة
التراث العماني غير المادي: <http://oman-heritage.blogspot.com>

9. التراث والثقافة تصدر كتاباً عن الخنجر العماني،
جريدة الوطن العمانية، 26/1/2011م.

10. البحراني، عماد بن جاسم. عصا الجزر جزء من
هوية المجتمع، مجلة تراث، الإمارات، العدد: 187، مايو
2015م، ص 117.

11. الدرمني، عائشة، مشروع جمع التاريخ المروي “
التعليم في نزوى”، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان
، 2014م، ص 17 27.

12. الدرمني، عائشة، مرجع سابق، ص 60-29.

13. المرجع نفسه، ص 63-142.

14. الدرمني، عائشة، مرجع سابق، ص 145-178.

15. المرجع نفسه، ص 180-213.

16. الرحبي، فهد، قراءة في كتاب تاريخ نزوى التعليمي قبل
النهضة، أشعة، جريدة الوطن، 28 ديسمبر، 2014م.

الصور

* الصور من الكاتب.

المواهب

1. البوسعيدي لـ "الشرق": "المجالس" من أبرز الملفات
المشتركة بين قطر وعمان. جريدة الشرق القطرية،
الأربعاء 4/3/2015م.

2. نمط من الموسيقى التقليدية يمارس في مدن محافظة
ظفار جنوب السلطنة. أنظر: من مفردات التراث الثقافي
غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة
التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص 10.

3. نمط موسيقي عبارة عن مزيج من الإلقاء والغناء يؤديه
شاعر أو حافظ لقصائد العازي ويمتلك صوتاً جيداً
وقدرة على أداء مؤثر. أنظر: من مفردات التراث الثقافي
غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة
التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص 49.

4. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة
في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر:
من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون
الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة،
مسقط، 2011م، ص 50.

5. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة
في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر:
من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون
الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة،
مسقط، 2011م، ص 50.



الموروث السردي العربي: التخييل وآليات اشتغاله

أ. عزيز العرابوي: كاتب وباحث مغربي

تعتبر قصة حي بن يقظان التي كتبها الأديب والطبيب والفيلسوف الأندلسي أبو بكر محمد بن طفيل، من أبرز النصوص الأدبية القديمة المؤثرة في المدونة الأدبية العربية، حيث تمتاز بعمق الفكرة وقوتها الرمزية، ومدى قوة الابتكار في البناء السرد في القصة وجماليتها الفنية في الحكى والسرد السلس، كما تمتاز بالبراعة في الكتابة والإبداعية التي يتصف بها الكاتب في العديد من إنتاجاته المتعددة، وبالفعالية في الترميز والإيحاء إن ما يميز القصة هو كونها تكتب سيرة معرفية وإنسانية، تقدم رؤية معمقة للقضايا البشرية وتنتقد بالرمز والإيحاء العديد من المواقف والسلوكات البشرية المختلفة. وفي هذا الإطار يمكننا القول إن ابن طفيل قد نجح إلى أبعد الحدود في إبداع قصة من طراز مختلف لما كان رائجاً آنذاك في عصره.

من الشفوي إلى الكتابي

يمثل السرد العربي أشكالاً شفوية متحوّلة إلى نصوص مكتوبة في حقول معرفية متعددة وسط كتب الأدب المختلفة، ومؤلفات السير والتراجم والطبقات والمقامات والأخبار، بل وكل التقييدات المحسوبة على التاريخ والجغرافيا والرحلة، وفي مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام بفروعه المختلفة. حيث إن عملية التحول من الشفوي إلى المكتوب سجلت، حسب شعيب حليفي، «بصمات أساسية في رسم تحوّل استراتيجي لبناءات مشتتة تحت معطف الشعر الدافئ وأشكال صغرى لتأريخ الزمن، وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب»¹. فدراسة تشكّل الآداب، حسب ما يؤكد عليه جان بيسيير John Bessier، تنتمي إلى التاريخ، فتطرح مسألة التجانس والاستمرارية والطبيعة المشتركة، بمعنى الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، ومن المقدس إلى الدنيوي².

ويؤكد شعيب حليفي في الإطار نفسه على أن السرد العربي في تشكيلاته الطويلة والمركبة، والطابع المحايث لبراغماتية النثر ووظيفته المتناهية، قد حقق ما يسمى بالانتقال التدريجي، حيث تحققت معه «مسارات أخرى من التحول في مستويات شتى أبرزها تحويل التجربة الذهنية أو المعيشة من أفعال وتخيلات إلى لغة شفوية ومكتوبة ضمن نسق تجنيسي معين»³. فالسرد الحكائي مثلاً، ومن خلال تدثّره بغايات دينية يهدف إلى الوعظ والتثبّت بالدرجة الأولى مستخدماً متعة الحكى الجميل طريقاً للخروج من الشفوي⁴، بل التحول الذي يحقق «عملية دينامية تؤدي إلى إثارة اللغة الأهمية في تكوين النص الشعبي شكلاً ومضموناً؛ ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة»⁵. هنا كان الحضور القوي للمؤلف وإمكانية التقاطه للتفاصيل الدقيقة التي تسعفه في ترك الأثر في مقوله على المستوى الثقافي والديني والسياسي.

لقد تطور السرد العربي القديم وهو يؤسس

لتنوعه في البناء وطريقة عرض الأحداث والوقائع، فسواء من خلال الأشكال الكبرى أم الصغرى، الخالصة منها أم الهجينة، بل ترعرع ضمن حدود ثقافية ومحددات دينية سياسية مؤطرة تأطيراً خالصاً، «ومتنوعاً يتلاقح ويتخصّب بعناصره المتحركة، فضلاً عن كون السرود القديمة التي صيغت في أشكال تخيلية مختلفة، [تفسر رؤية أو تدعم شعيرة دينية (أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة)]، الأمر الذي يقود إلى التقاط خلاصات أولية بالنسبة للسرد العربي في جانبه الحكائي»⁶. فالسرد يتموقع بين التاريخ والتقييد، بل بين التجربة الفعلية والروحية، مما يمهّد لنوع من الإدراك والوعي الخاص بالواقع الذي يساهم في آلية كتابية تسعى إلى تخييل الحقائق وتحقيق الخيالات⁷.

إن بنية السرد العربي القديم تتفاعل فيها عناصر التخيل القصصي والحكائي وهو يشكل تجربة مندمجة بال لحظة الوجودية للمؤلف السارد سواء في بينته الخاصة أم في محيطه الاجتماعي بحيث لا يهدف إلى تسجيل الأحداث والوقائع كما هي بل يعتبرها كردود أفعال إبداعية متداخلة مع اللحظات الحياتية هدفها غير واضح أو لا محدود، وهي مؤلدة للخيال المبحوث عنه من طرف السارد والذي لا يمكنه أن يوافق خيالنا الذي نولده اليوم نقدياً أو إبداعياً.

إن الرّبط بين الموروث الثقافي والهوية بحكم توحدتهما في الظاهر، يفرض علينا استحضار شكلين مختلفين ومتضادين من أشكال الترابط والتعلق بينهما معاً وهما: الحديث عن الموروث بفلسفة ترتبط بالنقد البربري لهوية ترفض كل جديد أو مختلف، أو على أكثر تحديد تنكره وترفضه خارج الذات. وفي هذا الصدد، تُطرح مسألة الموروث الثقافي والأدبي داخل منطق الوحدة والتعلق من خلال ارتباط طرحها بالبحث عن التأثير والوعي والاستمرار والثبات سواء من خلال اللغة التي نمارس بها التواصل، أم من خلال المعرفة التي تنبئ صدقيتها وواقعيتها.

إن الرجوع إلى عصر التدوين ليس مجرد عودة إلى بداية كرونولوجية محضة، بل إنها عودة إلى فترة مثلت فرعاً وأصلاً معاً. إن هذا الرجوع يمثل «الفترة التي رسمت فيها في الوعي العربي صورة العصر الجاهلي. والعصر الإسلامي الأول، وهي نفسها الفترة التي نقلت خلالها إلى اللغة العربية، وبالتالي إلى الوعي العربي ذاته، صور الثقافات الأجنبية تحت ضغط هذه الحاجة أو تلك»⁸. فالعودة إذن إلى الأصل بالخصوص، وذلك بدراسة الموروث تعني مواصلة العمل على ترسيخ الطريقة التي تم بها ترسيم «طرق في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض»⁹.

يرى الناقد المغربي شعيب حليفي أنه إذا كانت مؤلفات التاريخ والنصوص ذات البناءات المتنوعة قد تشربت بطريقة أو بأخرى النصوص الدينية ذات الإعجاز البلاغي وعلوم الفقه والتفسير ومحاكمات المغازي وما تشعب عن كل هذا فإذا جمعت شتاتنا حكائياً ثرياً يتأرجح بين تاريخ الوقائع والأخبار من جهة، والتخيلات الناعمة والقاسية من جهة ثانية. محكيان ينتسبان إلى دائرة واحدة تتخصب وتتولد في أشكال أخرى وتلاوين مختلفة شأن مؤلفات التراجم والسير وغيرهما ومع نضج الوعي بالسرد باعتباره كتابة وسط تشكل الدولة، وفي إطار المثاقفة، أصبحت الحاجة ضرورية إلى توسيع إضافي في دائرة السرد حتى يساير في التحولات، ويلتقط الطارئ، بحثاً عن تفسيرات له وأيضاً تدوين ما لم يكتبه الكلام الموزون المقفى وعجنه في نسيج تخييلي، يربط الواقع بما فوق الطبيعي الطاعن في الغيب والعجيب. ويضيف في ذلك أنه «وتدقيقاً، فابتداء من القرن الرابع الهجري ظهرت أشكال سردية تخيط الشتات وشذر التحول من القبيلة - بعصبيتها - إلى الدولة في شكلها المستعار حيناً أو الناقص حيناً آخر بحثاً عن كمال مزعوم يضاهي الروم حضارة، والإغريق ثقافة، والعهد الراشدي عقيدة»¹⁰. ومن هذه الأشكال نجد نوعين هما: الأشكال الخالصة في السرد مثل المقامة والسيرة

والحكاية الشعبية، والأشكال الهجينة مثل الخبر والمحكيات الصغرى المتفرقة وأدب المقامة والتراجم والطبقات وأخبار الأدباء والشعراء...

ويستحيل أن تنفصل هذه الأشكال الخالصة عن الهجينة إذ هما معاً يتفاعلا باستمرار مع المصنفات المدرجة ضمن ما أخضعه الفكر العربي للتصنيف. فصنفت أنماط الناس وكتب عن كل صنف حيث ظهرت كتب في أخبار الظرفاء والأذكىاء، وفي أخبار المجانين والمغفلين والحمقى والطفيليين، وعلى هذا النمط ظهرت الكتب في الحيوانات وعجائب المخلوقات وكتب في خصائص البلدان، إلى غير ذلك من الكتب التي تختص بظواهر الحياة كافة. حيث تطورت وارتبطت بتقاليد المجتمع وعاداته وذآكرته فالتقطت المقامة مادتها الخام من أخبار الشطار والمكدين في علاقتهم بذواتهم وبالمجتمع وبالأخرين كما سعت السير والحكايات الشعبية والرحلات إلى رصد تفاصيل الحياة الاجتماعية المتخيلة والمتعلقة بأفكار ووعي المجتمع وأفراده¹¹.

مظاهر التخيل السردى

تعتبر الفلسفة نشاطاً عقلياً تأملياً يهدف إلى دراسة ظاهرة ما وتحليلها قصد إدراكها والعلم بها والتعرف عليها من كل جوانبها واكتشافها بداية. ثم إثبات منطقها لما فيها من أسباب ومسببات منطقية وفكرية، ثم، اكتشاف علاقاتها بغيرها من الظواهر الأخرى المجاورة لها وكيفية تفاعلها معها. وهي «تأمل الوجود»، وفي كل وسيلة يمكن أن يفهم بها هذا الوجود، ذلك أن الهاجس المعرفي والقلق الوجودي هما اللذان يدفعان الفرد إلى تأمل ما حوله ومراقبته، ومن ثم البحث والتقصي والجري وراء الحقيقة لإضاعة نقاط الشك والقضاء على مبعث الخوف والحيرة. وصولاً في النهاية إلى نتائج تبعث على الاستقرار النفسي والاطمئنان الاجتماعي أيضاً¹².

وتتجلى علاقة الفلسفة بالسرد في كونها تلك القصص والتواريخ التي تساعد في فهم الوجود

والكينونة البشرية، بما تضعه أمام القارئ والمحلل من حوادث وأفعال حقيقية أو متخيلة (ونشدد هنا على التخيل باعتباره الأداة الطيبة في الإبداع والتأليف) تؤدي إلى العلم بالشئ ثم تساعد بقراءتها المختلفة وتأويلاتها المتعددة على إنتاج تمثيلات الحقيقة، فالفلسفة أخذت من السرد مادة واستوحت منه أفكاراً ومعارف مختلفة واستقت منه قضايا كما استعملته أداة شرح وتفسير لظواهر أو وقائع. والسرد الفلسفي الرقوي عند ابن سينا وابن طفيل، يعرض سببية فلسفية عندما توظف رموزاً ومفاهيم تكون أساسها ومدارها، إضافة إلى الطاقة الخيالية التي تتولد عنها التصورات والأفكار عبر التمثيل، تساعد السببية الفلسفية والتمثيل كلاهما بطريقة أو بأخرى على النظر إلى العالم وتدبره مما أشار إليه التوحيد ويتصل بمسألة تأمل الوجود والتفكير فيه بطريقة أو بأخرى، وهذا التدبر يمثل حقيقة التفكير الفلسفي بوساطة الإبداع الأدبي والسردية عامة.

إن التخيل في النص الأدبي عموماً، وفي النص السردية خصوصاً، لا يمكن وصفه بكونه خطاباً زائفاً أو كاذباً أو محرفاً، بل إنه خطاب يلجأ إلى الواقع لكنه لا يقدمه كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراده من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى مختلفة توافق السياق الخطابي التخيلي. وتكون هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية فتستدعي أحداثاً متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى.

اختلفت تعريفات «التخيل» حسب المدارس الفكرية والأدبية، وما يهمنا في هذا البحث هو تحديد هذا المفهوم من منظور التداولية ومحاولة تطبيقه على نص سردي قديم يتأسس في أغلب عوالمه وعناصره السردية على التخيل. فالفعل التواصل بين مرسل ومرسل إليه يتم عن طريق ما

يسميه سبيربر Sperber إنتاج مؤشرات ينبغي حلها والوصول إلى تفكيكها لغوياً، حيث إنها تعكس القدرة الميتا-تمثلية للكائنات البشرية، وهذه الشفرات قد تكون لغوية أو غير لغوية، غير أن ما يميز اللغة هو أنها مؤشر غني يسمح لمستمعيها بوضع إمكانات متعددة في التواصل، وهذا ما يمنح اللغة إمكانات الاستعمالات العادية أو المجازية. ومن هنا فالتخيل لا يقوم على اللغة وإنما على السياق التواصلية، ويرتبط بالعوالم والكيانات التي يخلقها المبدع.

ارتبط مفهوم التخيل الأدبي، حسب الدكتور سعيد جبار، بما أتت به التداولية التي لم تغفل جانب التخيل، حيث يعتبر «تجلياً من تجليات التواصل الإنساني، وحاول التداوليون أن يجدوا لخطاب التخيل أرضية تداولية لمقاربتة، وتعرف حقائقه وأهدافه، والنتائج التي يحققها على مستوى التطور المعرفي لفعل التواصل»¹³. فالتداولية، حسب الباحث دائماً، تهتم بالجانب الاستدلالي في التخيل، لأنه يعتبر المبدأ الأساسي الذي يميز الخطاب الجاد الصادق عن الخطاب التخيلي، وتؤكد من خلاله على لا كينونة الكيانات التخيلية، فوجودها يرتبط بالضرورة بتمثيلاتها التي تتجلى عبر الملفوظات. فهذه الخصائص لا تجعل خطاب التخيل يفقد خاصيته المعرفية التواصلية، باعتباره خاصية تتمظهر من خلال المقومات السياقية والاستلزامات الخطابية التي يعيد المتلقي بناءها من أجل الوصول إلى الدلالة التي يهدف تحقيقها المرسل أو المتكلم¹⁴.

إن مهمتنا كمتلقين للنص السردية القديم أو حتى الحديث والمعاصر لا تقف عند مسألة قبول العمل الأدبي أو رفضه، وإنما مهمته تتجلى في البحث والاجتهاد وإعمال عقله واكتشاف أدوات الفكر لديه. ورغم أن ليس كل متلقي قادر على اكتشاف الدلالات التي تحتويها النصوص التي يقرأها ويتفاعل معها، لكن الضرورة تتطلب منه على الأقل الحصول على قدرة أو معرفة تمنحه إمكانية إدراك العلاقات بين الصور المستخدمة داخل النص، وفهم مغزاها. فمعرفته وخبرته الخاصة في مجال القراءة المسبقة

تقوم في الأصل على المعرفة الذاتية وعلى الذوق الجمالي الخاص به، ولا يصعب عليه في النهاية الوصول إلى اكتشاف حقيقة المكونات والعناصر الجمالية في النص الأدبي. ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن عملية التلقي وأفق انتظارها هي في الأصل عملية مشتركة بين المؤلف والقارئ. فالأول من خلال تجربته وأدواته الكتابية والإبداعية واللغوية التي تحتل التحول والانفتاح الدلالي، والثاني من خلال خبرته الفنية وذوقه وتأويله الجمالي للنص. فأي قراءة نقدية أو تحليلية تستدعي منا الوقوف على أهم العناصر المكونة للنص السردي وعوامله المتعددة من خلال رؤية المؤلف للعالم وللذات معاً.

اشتغال التخيل في قصة حي ابن يقظان

1 - البناء السرد في القصة

كتب الفيلسوف العربي ابن طفيل¹⁵ (506هـ. 581هـ / 1110م. 1185م) رسالة عبارة عن قصة بعنوان «حي بن يقظان»¹⁶، في أسلوب حكائي ورمزي استطاع أن يترك أثراً واضحاً في قراء العربية في عهده وحتى يومنا هذا، فهي ذات طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحي، عن طريق التأمل. وقصة «حي ابن يقظان» هي التي سنحاول تحليلها في هذه الدراسة، نظراً لتمييزها الأساوي والإبداعية ولصبغتها الأدبية القصصية. وموضوعها يتلخص في أن طفلاً اسمه «حي بن يقظان» الاسم جاء ذكره في القصة رمزياً ومعناه مطابق لما مر عند ابن سينا، حيث نشأ في جزيرة من جزر الهند دون خط الاستواء، ومن غير أب ولا أم، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض، ولإشراق النور عليها، فتخمرت الطينة فيها طويلاً حتى صلحت لتولد الحياة، ويحكي ابن طفيل أن ذلك الطفل - على حسب رأي آخر - لم يتولد من الطينة مباشرة، بل كان ابن أخت ملك تلك الجزيرة المجاورة، حملت به سراً من زواج مشروع برغم أخيه الملك فلما ولدته وضعت في تابوت أحكمت زمامه، وأسلمته لأمواج البحر، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة، وأياً ما كان مولده فقد ربته

ظلية حنت عليه لأنها حسبته رضيعها المفقود، وكبر الطفل، وكان ذا موهبة فذة فلاحظ وفكر فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون، من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناها الصوفي. وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم، في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له «أبسال» كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي وأراد أن يعتزل الناس في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان، وأن يعبد الله فيها على طريقته الصوفية، معتقداً أن الجزيرة خالية من السكان. وسرعان ما التقى بحي بن يقظان، فتعارفا وعلمه «أبسال» اللغة، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً. ثم الشرائع السماوية، ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي كان قد أتى منها، وهناك حاول أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التي تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها وأن يبين لهم أن الجزئات المادية في الكتب السماوية ليست سوى رموز، وأن الحب يقود إلى القرى من الله والفناء فيه. ولم يفلح في دعوتها فاقترنتا أن هذه الحقائق التي اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة، وأدركا حكمة الشريعة في مسايرتها عقول العامة على قدر ما تيسر لهم فهمه، وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء. ثم رجعا إلى جزيرة حي بن يقظان، ليتعبدا، على طريقتهما، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس¹⁷.

إن بناء السرد لدى ابن طفيل في القصة يدخل ضمن منظور التفرد في اعتماد الفكرة، والابتكار في البناء الفني، والبراعة في المعالجة، والفعالية في الإحياء. لقد عرض ابن طفيل في هذه القصة سيرة المعرفة الإنسانية، غير سيرة «حي بن يقظان»، وكيف استطاع بقدرته الإبداعية وإمكاناته الأدبية وبفطرته الفائقة من الارتقاء بالمعرفة من الحواس والتجربة إلى المعرفة العقلية القائمة على نتائج ومعطيات ما جربه وخبره في عالم الكون والفساد حتى خلص إلى الحكمة الشرقية. هذا البناء



2 - التخيل وآليات اشتغاله

إن ابن طفيل، وهو المتكلم المعروف والمشهور في زمانه، يريد أن يبلغ رسالة مفادها أن المسؤولية الدينية تقتضي اكتشاف الذات والعالم عبر التأمل والتفكير المتأن في الأشياء، وطرح الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتعلق بالمعقولات والموجودات وبأصل الوجود، وصولاً إلى اكتشاف العلاقة بين العلة والمعلول والفاعل والمفعول، بين الوجود وواجب الوجود، وأن الكون واحد في الحقيقة وأن هذه الوحدة ناجمة عن وحدانية الخالق ووحدة التكوين. إن «حي» هذا الإنسان البدائي الذي تربى في جزيرة معزولة بعيداً عن البشر وتدرج في مراحل العمرية المختلفة وتنمو عقله التدريجي، يبدأ إدراك اختلافه تماماً عن كل ما يحيط به، ويبدأ في اكتشاف نقاط ضعفه وقوته واختلافه عن باقي الكائنات. فهو عار بلا ملابس ولا شيء يستره على خلاف الحيوانات، حوله والتي يغطي جسدها الجلود والشعر والريش، ما يدفعه لاتخاذ ملابس يوارى سوءته، ثم يدرك مدى ضعفه البدني وأنه أقل سرعة من غيره، ثم يدرك أنه يتعلم فعل الأشياء خلاف غيره من الكائنات التي تولد وتدرج ما تفعل، ثم يدرك أنه

المعتمد على تقديم المعرفة الأساسية للمتلقي وجعله يشاركه إياها ويدافع عنها بطرقه الخاصة، استطاع من خلاله ابن طفيل أن يقدم لنا قصة من طراز مختلف ساهمت في الرقي بالأدب العربي القديم وجعلنا نفتخر بأن هذا الأدب ينتمي إلينا وننتهي إليه.

إن «ابن طفيل» لم يتوقف عند تقديم الأخبار والمعلومات والأحداث لمتلقيه بصورة موضوعية وجافة، بل حاول سردها بأسلوب شيق معتمداً على تنظيمها في إطار من التخيلية والإبداعية، حيث أسس معرفة محددة المعالم ومضبوطة المعلومات تعتمد على قضايا وأحداث وأفكار مرتبطة بالضرورة بالمقارنة والاستدلال والتأويل والتفسير والتحديد. من خلال كل هذه المسائل حاول المؤلف أن يصل إلى توجيه القارئ إدراكياً وتأويلياً، والوقوف على أهم الحالات التي يمكنها أن يضبط من خلالها معرفته ويعيد توجيهها نحو وجهة يريدها، بل هدف من خلال التمثيل الذي يحدد العوالم التخيلية في القصة ويفضل الوقائع التي تبني داخل إمكانات التخيل المفتوح، إلى تحقيق المقصدية التواصلية من النص.



قادر من غير تعليم ولا إرشاد على إدراك وجود الله
بأثاره في الأرض وفي مخلوقاته وإقامة الأدلة
على ذلك. بل وأن هذا العقل قد يعتريه العجز
في مسالك الأدلة والعدم المطلق والالتهائية
والزمان والقدم وهي المسائل التي حيرت
الفلاسفة ووجدوا أنفسهم عاجزين
أمامها. فنحن نلمس بوضوح شيئاً من
الغرض الذي أراده ابن طفيل عندما شرع
في التأليف حين يقول: «ما ظهر في زماننا
من آراء مفسدة لبغت بها متفلسفة العصر،
وصرحت بها حتى التشرت في البلدان وعم ضررها،
وخشينا على الضعفاء الذين اطرخوا تقليد الأنبياء
صلوات الله عليهم وأرادوا تقليد السفهاء والأغبياء
أن يظنوا أن تلك الآراء هي المظنون بها على غير
أهلها، فيزيد حبهم فيها وولعهم بها. فرأينا أن للمح
إلهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب
التحقيق، ثم نصدعهم عن ذلك الطريق». هؤلاء
هم من سعى ابن طفيل إلى المجاهدة في تقويمهم
وإصلاح أمرهم، حينما اختار «حي بن يقظان»
مغادرة الجزيرة وحياة العزلة ليعود مع رفيقة
«أسبال» إلى الأرض المعمورة ومجتمع الناس، وهو
ينظر إلى ما آلت إليه أحوالهم من الضلال، وقد
ظهر إشفاقه عليهم ورغبته في الفرق بهم طمعاً في
هدايتهم إلى طريق الحق عليهم يظفرون بالنجاة على
يديه. فتصفح طبقاتهم، وتبين له أن كل حزب بما
لديه فرحون. وقد اتخذوا إلهم هواهم ومعبودهم
شهواتهم وثألكوا في جمع حطام الدنيا. ألهم
التكابر حتى زاروا المقابر لا تنجح فيهم الموعظة ولا
تعمل فيهم الكلمة الحسنة، ولا يزدادون بالجدل إلا
إصراراً. وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها ولا حظ
لهم منها. وقد غمرتهم الجهالة ورأى على قلوبهم ما
كانوا يكسبون¹⁸.

يتجلى التخيل في النص من خلال وقوف
المؤلف على العديد من المظاهر الثقافية والدينية
التي لمسها في مجتمعه، وخاصة لدى أفراد الذين
لا سبيل لإخراجهم من جهالتهم وسقوطهم الأخلاقي

يفكر وبهذا فهو يمتاز عن غيره... فعند موت
الغزالة التي اعتلت به وربته وساهمت في حفاظه
على بقائه يبحث عن السبب لينتهي به المطاف إلى
أنه لا بد من وجود شيء خفي داخلها وهو «الروح»
ويخرج روحها فأرقت الحياة. ويمرأبته لكل ما
حوله واستخدمه لعقله في تفسير كل شيء كان دائماً
ما يجد عائقاً سلبياً تنتهي إليه الأشياء فأدرك وجود
مسبب لكل هذا وهو الذي يدير الكون كله... فيلجأ
إلى عبادة الروح والتصوف حتى يصل إلى درجات
التنوير عند الصوفية. إن المذهب الذي توصل إليه
ابن طفيل في كتابه «حي بن يقظان» هو المذهب
العقلي، لأنه اعتقد أن في وسع الإنسان أن يرتقي
بنفسه من المحسوس إلى المعقول، ويصل بقواه
الطبيعية إلى معرفة الله. وهو في ذلك كله لا يعرف
الكلام. فهناك فكر مستقل عن اللغة، واستعداد
فطري يميز الناس بعضهم عن بعض، لأنه ليس في
وسع كل رجل أن ينتهي إلى معرفة الخالق وحقيقة
الكون عن طريق الفطرة والاكتساب الشخصي من
غير حاجة إلى معلم. ويؤكد الكاتب منير إبراهيم
تايه أن ابن طفيل أبرز في هذه الرواية المراتب التي
يتدرج بها العقل في سلم المعرفة من المحسوسات إلى
الجزئيات ثم إلى الأفكار الكلية. وأن العقل الإنساني

والقيمي. فمنذ البداية يبدأ المؤلف في حكي قصة حي بن يقظان الذي يجهل أصله ولا يعرف له أب أو أم في جزيرة من جزر الهند. إن ابن طفيل وهو يحكي لنا هذه القصة العجيبة يدرك مدى أهمية التخيل في إيصال الفكرة إلى متلقيه ومحاولة توجيه رأيه نحو معرفة معينة يقصدها، ألا وهي نقد سلوك أفراد المجتمع وفضح عوراته المتعددة. يقول في ذلك: «تلك الجزيرة جزيرة عظيمة متسعة الأكفاف كثيرة الفوائد عامرة بالناس يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر فعصلها ومنعها الأزواج إن لم يجد له كفواً وكان له قريب يسمى يقظاناً فتزوجها سراً على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم. ثم إنها حملت ووضعت طفلاً فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها وضعت في تابوت أحكمت زمه بعد أن روت له من الرضاع وخرجت به في أول الليل في حملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر وقلبها يحترق صباة وخوفاً عليه. ثم إنها ودعته وقالت: اللهم إنك قد خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً ورزقته في ظلمات الحشا وتكفلت به حتى تم واستوى وأنا قد أسلمته إلى لطفك ورجوت له فضلك خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد، وكان المدينتي إلى أقصاه في البر لا يصل إلى ذلك المكان إلا بعد سنة فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة مستورة عن الرياح والمطر محجوبة عن الشمس»¹⁹.

إن خطاب التخيل في النص، يلجأ من خلاله المؤلف إلى الواقع أو على الأقل إلى كتب التاريخ والقصص الشعبي الذي سمعه من الناس وفهم مغزاه، حيث حاول أن يكيّفه مع وعيه الثقافي المتقدم. وإمكانية استثماره في معرفة أدبية وفكرية تستمد قدرتها على التغيير في الوعي الإنساني من خلال ما تحمله من معاني وأفكار ومعلومات تاريخية متخيلة أو واقعية لا فرق. هذا الخطاب التخيلي المستمد من الواقع والتاريخ لا يقدمه المؤلف كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراغه من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى

مختلفة توافق السياق الخطابي التخيلي، ولعل ما يحاول المؤلف استدعائه من خلال قصة الزوج السري وإنجاب الطفل ورميه في البحر والدعاء إلى الله لحمايته ورعايته، يجعلنا كمتلقين ندرك مدى حضور المرجعية الدينية والثقافية لدى ابن طفيل من خلال قصة النبي موسى مثلاً. إن هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية والتاريخية حيث تستدعي أحداثاً متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها وتأطيراً لما يعتمل داخلها من أفكار ومعارف محددة المعالم، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها. كأن يكون هذا التفسير متخيلاً أو واقعياً لا فرق مادام المؤلف يستثمر قصته المتخيلة للوصول إلى غاية معرفية وفكرية معينة، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى تكون أساساً لجعله يعي أهمية الحكي في تكوين شخصية ثقافية وفكرية وتقديرية.

طبعاً، إن خطاب التخيل في «حي بن يقظان» ينطلق من مرجعية تاريخية وواقعية نسبياً. ليصل في النهاية إلى خلق نوع من الصدمة الفكرية لدى المتلقي الخاص. حيث لا نجد للحقيقة وجوداً في النص، اللهم بعض الأفكار التي تعبر عن المحسوسات والمدركات والحوادث الطبيعية والإنسانية، بينما نجد التخيل الأسطوري يلعب دوره في العديد من المواقف كتخيل إنسان بجناحي طائر أو ذنب ثور، ومن هنا تتجلى قوة الخطاب التخيلي الذي يصنع أبعاداً فكرية لا يمكن للحواس أن تفهمها ببساطة إلا في إطار نوع من الجهد الفكري.

تلعب الأسطورة دوراً كبيراً في إنتاج النص الأدبي التخيلي القديم، باعتبارها مادة حيوية وأساسية لأي مؤلف أدبي يرغب في إيصال فكرته عن طريق الرمز والإيحاء، مخافة رد فعل السلطة أو المجتمع المحافظ. وها هو ابن طفيل بدوره لا يخرج عن هذا الإطار، حيث يستحضر الأسطورة ويستثمرها استثماراً جيداً في حكايته الجميلة. لأنه يدرك إدراكاً



يلعب التخيل في النص السردي القديم وظيفة تأطير المعرفة وتحديد إبداعها، باعتباره وسيلة خطابية مهيمنة في أي نص، حيث كان الخطاب التخيلي بمثابة الدافع الأساسي لتحويل المادة التاريخية أو العلمية أو الدينية إلى مادة أدبية محض. ولا يتأتى هذا الأمر للمؤلف إلا إذا أدرك قيمة هذا الخطاب وقدرته على التأثير في المتلقي. إن ابن طفيل وهو يكتب نصه الجميل «حي بن يقظان» كان يدرك أهمية التخيل حيث عمل على استثمار الأسطورة والخرافة والمادة العلمية والدينية لأنها مادة تؤسس لخطاب أدبي مؤثر وأساسي في المدونة الأدبية عموماً. فالنص مفعم بالتنوع والانفتاح؛ فقد بات من الجدير الاهتمام في ملامسة جوانبه المتعددة؛ باعتباره نصاً ثرائياً يحتوي على العديد من المظاهر والوقائع والأفكار التي تستدعي التأويل والدراسة والتحليل.

يستثمر ابن طفيل الأسطورة لإيهام القارئ، في كثير من الأحيان، وإن كان يحاول أن يضفي على مكان أحدهم مسحة غرائبية وعجائبية، تارة بواقعية الجزيرة عبر الوصف من جهة؛ وتارة بتأثير الفضاء بمكونات طبيعية، وعبر الاستعانة ببعض من

تماماً أن الأسطورة أو الخرافة هي مادة غذائية للأدب بصفة عامة. يقول في النص وهو يستحضر ادعاء البعض حول حقيقة «حي» باعتباره سليل الأرض لا أب له ولا أم: «وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض فإنهم قالوا إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام حتى امتزج فيها الحر بالبارد والرطب باليابس امتزاج تكافؤ وتعدل في القوى، وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جداً وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج والتهيو لتكون الأمشاج وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتم، مشابهة بمزاج الإنسان فتمخضت تلك الطينة وحدث فيها شبه نفاخت الغليان لشدة لزوجتها وحدث في الوسط منها لزوجة بنفاخة صغيرة جداً منقسمة بقسمين بينهما حجاب رقيق ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال اللائق به فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى وتشبثت به تشبثاً يعسر انفصاله عنه عند الحس وعند العقل إذ تبين أن هذا الروح دائم الفيضان عند الله عز وجل وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم»²⁰.

تخييلي باعتباره موجهاً مهماً للمتلقى لإحداث نوع من المفاجأة على مستوى التأويل والقراءة.

تحتوي قصة «حي بن يقظان» العديد من الأفكار المضمرّة الرمزية، وهي تعد نموذجاً للتمثيل الكفائي؛ بما تنطوي عليه من الابتعاد من المباشرة والوضوح باعتباره يصطدم بعوائق السلطة السياسية والدينية في المجتمع. إن ولادة «حي» كان في جزيرة الواواق الأسطورية. حيث كان القضاء الخاص بالولادة، يفتح على المطلق واللانهاي، كأنه الخلق الأول الذي ارتد إليه آدم بعد خطيئته الكبرى الذي أخرجته من الجنة. وإن كان يبدو سطحياً في القصة أنه «ليس هناك ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في أن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي»²²، فإذا كانت تبدو كذلك أو ما يشبهه أحياناً، فإنها مفتوحة عمودياً على اللانهاي؛ بحيث تفضي إلى أقاصي المطلق. إن هذا الفضاء / الرمز يتعالى على الأفقية الواقعية المترعة بالقيود والفساد، المدنسة بالقيم المادية الفاسدة، ليرسم لنفسه شكل الإطلاق والصفاء. بما يجعل مخلوقاً إنسانياً مثل «حي» ينشأ تلك النشأة الخلقية والخلقية المتفردة التي جعلت منه نموذجاً للأصفياء. فحدثه في المكان الغريب والعجيب هو ما جعل منه قطب نفسه، وهو «ما أفضى به إلى التعرف على الحق والفاء عن ذاته. بحيث غدا له كونه المستقل عن كونا، وغدت له مقاماته الكريمة الخاصة به»²³. فالعزلة وظيفة أساسية للفضاء «جزيرة الواواق» وهي المعنى الذي يهيئه المكان من أجل العبور إلى الحقيقة التي يتعين على البطل الوصول إليها. لقد كانت رحلته مع العزلة في هذا الفضاء المتخيل، طريقاً إلى المعرفة، التي بدأ يطلبها بالمفاجأة والتأمل، والتجربة، والملاحظة²⁴.

عاصره أو سبقه من المؤرخين لتأكيد أصلها الجغرافي والاجتماعي. فالأسطورة تضيف على النص مسحة تخيلية قوية تسهم في تقوية الخطاب السردى ووسم الحكاية بالعديد من المواقف التخيلية والغرائبية التي تجلب إلى القارئ تلقي النص وحسن قراءته. إنها من صنع الإنسان ومن إنتاج فكره، حيث كان الفكر الإنساني لا يستطيع تمثيل الظواهر الطبيعية والبشرية بواسطة أسسه المعرفية البسيطة. فلولا الأسطورة لما تركت لنا المدونة الأدبية الإنسانية هذا التنوع والتعدد في النصوص الأدبية السردية والشعرية بكل تشكيلاتها. ولذلك كان يصعب على أي مؤلف أنذاك أن يسلم من الأسطورة في نصوصه لأنها تمثل جزءاً أصيلاً من فكره وثقافته.

فانطلاقاً من الأحداث والمواقف والفضاءات السردية في النص، نجد الحضور القوي للأسطورة حيث نشعر بأن ابن طفيل يحكي وهو مؤمن بها إيماناً قوياً لأنها تسعفه في الوصول إلى غايته التي تتجلى في توجيه رأي متلقيه ودفعه إلى اعتناق تصورات النظرية والفكرية والأدبية حول موضوع الحكاية، حكاية «حي» باعتباره شخصية مختلفة عن شخصيات الحكايات الأخرى. ولا أدل على ذلك إلا هذا المعجم التخيلي الموجود بالنص حيث يحدده محمد العمري²¹ فيما يلي: البث، الأسرار، الغرابة، المشاهدة، البهجة، السرور، اللذة، الحبور، الطرب، النشاط، المرح، الانبساط، البوح، الإرادة، الرياضة، البروق، النور... وهو معجم صوفي شعري مقعم بالإبداعية على مستوى التوظيف والتحديد.

هذا المعجم الذي يتعدد في النص هو معجم غني يحيلنا مباشرة على القول إن ابن طفيل كتب نصه وهو يدرك أهمية التخيل والمعجم التخيلي في التأثير على متلقيه، نظراً لكونه معجماً حاملاً لرموز وإيحاءات لارتباطه بالشخصية الأساسية في النص أو لارتباطه الوثيق بأحداثه. كما أن هذا المعجم يتأسس على أفق



مقابر البجوات - بمدينة الخارجة

الفولكلور - وحدة النص وتعدد القراءة (الواحات المصرية - الخارجة جبانة البجوات)

أ.د. سوزان السعيد - كاتبة من مصر

تتميز النصوص الفولكلورية بأنها نصوص مرنة، قابلة لإعادة القراءة، وإعادة ترجمة الرموز التي تشير إليها. وهذه المرونة تجعلها تعبر الحدود التاريخية، والجغرافية، والعقائدية. ففي مصر استخدمت المقابر الفرعونية في الواحات الخارجة كملاجئ للمسيحيين الأوائل الذين فروا من الاضطهاد الروماني في فلسطين فاستقروا في المقابر بعيدا عن السكان الذين كانوا يعتنقون الديانة المصرية القديمة وظلت المسيحية في بداية نشأتها حتى القرن الخامس الميلادي تعتمد على نصوص العهد القديم مع إعادة تفسير هذه النصوص من وجهة النظر المسيحية وظهر ذلك في مزار الخروج الذي استوحى كل رسوماته من العهد القديم. وفي القرن الخامس الميلادي اتجه الفن المسيحي إلى الرمز واعتمد على الرموز النباتية والحيوانية، والهندسية وظهر ذلك في مزار السلام، ومزار العنب، وفي الكنيسة البازيليكية.

الأسطوري للرموز المستخدمة في المزارات .
وتفترض الدراسة أن مفهوم الخلاص، والسلام،
والخلود، والكثرة، في رسومات جبانة البجوات القبطية.
قد اتخذ شكلاً جديداً، يختلف عما جاء في قصص
العهد القديم والجديد ولكنه ارتبط بالفكر المصري
القديم وحضارات الشرق الأدنى القديم والثقافة
الشعبية المصرية.

الآثار القبطية

إن عمليات التنقيب عن الآثار القبطية لم تنل
الدفع اللازم الانطلاقاً من النصف الثاني للقرن التاسع
عشر، عن طريق التنظيم الرسمي لهذه العمليات في
مصر، تحت إشراف أغسطس مارييت (1821-1881)
الذي أسس متحف بولاق في القاهرة في عام 1861، ومن
خلال عمليات التنقيب التي قامت بها متاحف النمسا
في سقارة، والصندوق المصري للحفريات في الفيوم،
وجامعة ستراسبورج الألمانية في أخميم، وأصدر (ويدا
الفيدج ييلز) مجلدين لوصف الكنائس القبطية عام
1884. وتميزت الفترة بين نهاية القرن التاسع عشر
وفجر القرن العشرين، بعمليات التنقيب عن الآثار
الرومانية والقبطية بصورة منظمة، وتبع ذلك نشر
مطبوعات مكرسة للمواقع المسيحية. وتأسست جمعية
أصدقاء الفن القبطي على يد (ميريت بطرس غالي) في
عام 1935 ثم تسمت باسم (جمعية الآثار القبطية)
عام 1938. وتم الكشف الأثري في الواحات الخارجة في
البجوات من خلال متحف المتروبوليتان عام 1931.³

مصطلح قبطي

زاد استخدام اللغة القبطية في مصر في القرن
الثاني الميلادي. وحافظ الأقباط حتى يومنا هذا على
استخدام اللغة القبطية في طقوس كنائسهم وإن كانوا
يتكلمون العربية. واللغة القبطية هي آخر الصيغ للغة
المصرية القديمة التي اتخذت كتابتها أشكالاً مختلفة.
بدأ من الهيراطيقية وانتهى بالديموطيقية، وكان
كهنة ايزيس آخر من استخدم الخط الديموطيقي

تقع جبانة البجوات¹ في الواحات الخارجة فوق
هضبة جبل الطيرقفي عهد تهمس الثالث تم
تنظيم الواحات وتقسيمها إلى مجموعتين المجموعة
الجنوبية، والمجموعة الشمالية. والمجموعة الجنوبية
تضم الخارجة والداخلية. ومن المرجح أن عاصمة
الواحات الخارجة كانت على مقربة من معبد هيبيس،
وأن جبانته القديمة كانت بالتلال التي توجد بها جبانة
البجوات، وظلت هذه الجبانة تستخدم كمقابر بعد
انتشار المسيحية في الواحات الخارجة².

وتضم الجبانة عدداً من المزارات من أهمها مزار
الخروج، ومزار السلام، والكنيسة البازيليكية، ومزار
العنب. وبعض المزارات التي تحتوي على مخربشات
ترجع إلى العصر القبطي أو الإسلامي. ويعتبر مزار
الخروج من أقدم هذه المزارات، وترجع أهميته إلى أنه
يحتوي على تصاوير مسيحية مبكرة، يمكن نسبتها إلى
النصف الأول من القرن الرابع الميلادي.

هذه الدراسة تحاول أن تجيب

عن التساؤلات التالية:

• ما هي الأسباب التي جعلت الفنان يختار معظم
مشاهده في مزار الخروج من العهد القديم ولم
يعتمد على العهد الجديد؟

• كيف استطاع الفنان أن يربط بين هذه القصص
ويكون منها موضوعاً عاماً عن الخلاص؟ ومن
أين جاء بهذا التصور عن الخلاص أو الخروج.

• كيف صور مفهوم السلام في مزار السلام؟

• ما هي الرموز القبطية في المزار 25، ومزار العنب،
وبعض المزارات الأخرى؟

• ما هي ملامح العمارة في الكنيسة القبطية القديمة؟

• ما هي العلاقة بين الفن القبطي والفنون الشعبية
المصرية؟

ستحاول الدراسة الإجابة على هذه التساؤلات
عن طريق التحليل التاريخي للأساطير والرموز، فمن
الضروري التركيز على الطابع التاريخي، والطابع

الله). ولقد تهلّل مرقص عند سماعه هذا الاعتراف. ويصق على جرح الإسكافي فشفى الجرح، ويصبح هذا الخراز أول من يعتنق المسيحية هو وأهل بيته وجيرانه. ويدعى (أبنا نوس) ويصبح ثاني بطريك لمدينة الاسكندرية.

وبعد إنجيل مرقص أقدم الأناجيل الذي اعتمد عليه كل من القديسين: متى، ولوقا، ويوحنا. والقديس مرقص هو الأول في قائمة القديسين والشهداء واعتنق المسيحية على يداين عمه القديس برنابا. وارتبط بشخص السيد المسيح واختاره واحداً من السبعين المقربين، وكان مثقفاً مستنيراً، ونقل أخباراً شفاهية عن السيد المسيح، ويحتوى إنجيله على أحداث شاهدها بعينه، ومن المحتمل أن القديس مرقص قد سجل إنجيله باليونانية واللاتينية وأيضاً باللغة المصرية لخدمة من لا يعرفون اليونانية. وتمت كتابة إنجيل مرقص في مصر سنة 45 م⁵.

مزار الخروج (رقم 30)

ويشمل مزار الخروج على المشاهد التالية: حواء وادم - دنيال في جب الأسود - العبريين الثلاثة في النار - تعذيب أشعيا - قصة يونان والحوث - زواج رفقة من اسحق - أيوب سوسنة الراعي - تعذيب القديسة تكلا - العذراوات السبع أمام معبد الرب - حديقة - اضافات متأخرة. وقد كون الفنان من هذه المشاهد مفهوماً جديداً عن الخروج يختلف عن معنى خروج العبريين من مصر.

1 - الخلاص كما صورته فنان مزار الخروج:

اختار الفنان الذي رسم التصاوير في مزار الخروج عدة مشاهد من العهد القديم، تصور الخلاص. وجعل موضوعه الرئيسي قصة الخروج، وأضاف مشاهد من أسفار الأوبكريفا⁶ (الاسفر غير المعترف بها بأنها أسفار مقدسة)، ومن القصص الشعبي المسيحي، وصيغ مشاهده بالطابع المصري، وصاغ مفهوماً عاماً عن الخلاص، يختلف عن المفهوم المذكور في العهد القديم ويبدو كالآتي:

في نقوشهم، في جزيرة فيلة سنة 452م. كانت الهيروغليفية تستخدم في الكتابة المقدسة على جدران المعابد. وفي المقابر، وعلى أوراق البردي، مشتملة على علامات مشتقة من كتاب الوقي. وكانت الهيروغليفية الصيغة الأقل رسمية والأكثر تبسيطاً، وكان الكهنة يستخدمونها في الوثائق الملكية الرسمية، وإن كانت في أواخر مراحلها اقتصررت تقريباً على الطقوس الدينية. ومع مرور الوقت أصبحت هاتان اللغتان من الصعوبة بمكان بالنسبة للبسطاء الذين وجدوا أنفسهم عاجزين عن الربط بين صوتياتهما ومخارج الالفاظ، ومن هنا ولدت المرحلة الثالثة الديموطيقية التي كانت أبسط في تصاويرها الكتابية عن سابقتها، وإن ظلت عسيرة بالنسبة لتسجيل متطلبات الحياة اليومية. ومع مجيء اليونان ثم دخول المسيحية مصر في عهد الرومان، لجأ الكتبة المصريون إلى استخدام أسلوب جديد لكتابة النصوص المصرية بحروف يونانية، ولكنهم اكتشفوا أن الأبجدية اليونانية لا تحتوى على بعض الأصوات المصرية القديمة (حروف الحلق)، فأضافوا إليها سبعة حروف من الخط الديموطيقى⁴.

وعلى هذا يمكن تعريف اللغة القبطية بأنها آخر مراحل اللغة المصرية القديمة مكتوبة بحروف يونانية مضاف إليها سبعة حروف من الديموطيقية.

أصول المسيحية المصرية

دخلت المسيحية مصر عن طريق القديس مرقص، وكان قد بشر في قارة أفريقيا في المدائن الخمس، حيث كان أكثر المستوطنين من الأفارقة واليهود، ثم قصد مدينة الاسكندرية متخذاً طريقاً دائرياً يمر بالواحات ومدينة بابليون (مصر القديمة).

والرواية تقول: إن القديس مرقص عند دخوله إلى الاسكندرية من البوابة الشرقية انقطعت أوصال حنائه، فلبجأ إلى خراز يهودي لإصلاحه، وعندما أمسك الخراز أداة الخرز لإصلاح الحناء، اذا بالمخرز يجرح يده فيصيح باليونانية (هيس - هو - نيوس) (واحد هو

المشهد الأول أسطورة الخروج:

جعل مشاهده الأساسية من قصة الخروج. فقد احتلت قصة الخروج مكانة هامة في الفكر المسيحي حيث أنها ترتبط بخروج السيد المسيح من مصر. فقد جاء في إنجيل متى:

«حينئذ دعا هيرودس المجوس سراً، وتحقق منهم زمان النجم الذي ظهر ثم أرسلهم إلى بيت لحم، وقال اذهبوا وافحصوا بالتدقيق عن الصبي. وبعد ما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف في الحلم قائلاً: قم وخذ الصبي وأمه وأهرب إلى مصر. وكن هناك حتى أقول لك، لأن هيرودس مزمع أن يطلب الصبي ليهلكه، فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً وانصرف إلى مصر. وكان هناك إلى وفاة هيرودس، لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل من مصر دعوت أبي»⁷.

ويفسر سفر الخروج من وجهة النظر

المسيحية كالاتي:

موضوع السفر الرئيسي هو الفداء، ولا يظهر هذا الموضوع في أي سفر من أسفار العهد القديم بوضوح كما يظهر في سفر الخروج، فالرموز العديدة والمتنوعة في هذا السفر تدور حول موضوع الفداء من الديونة والعالم وقوة الشيطان، والعلاقة مع الله المؤسسة على هذا الفداء.

فخلاص الشعب بواسطة ذبح خروف الفصح⁸، يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم فداء للبشرية. وإنشقاق البحر بعضاً موسى، رمز للمسيح الذي ضرب لأجل البشر لإنقاذهم من عبودية الشيطان والعالم، وترنيمة موسى بعد عبور البحر الأحمر، صورة لنصرة المؤمنين بالمسيح الذين امتحنوا في إيمانهم عن طريق مياه مارة المرة، التي صارت عذبة، ويمياه إيليم الحية، فهي تعطي مثلاً لاختبار النفس، ثم فرحها في عبور الاختبار، وإعطائهم الخير من السماء، رمزاً للنعمة السماوية في المسيح، الذي هو خبز الحياة، وضرب موسى الصخرة، وخروج الماء رمز لحضور روح القدس، نتيجة لضرب المسيح لأجل البشرية، والحرب مع عماليق، رمز للشيطان الذي يحاول التسلط على جسد المؤمن الضعيف»⁹.

وهذا التفسير الرمزي، يختلف تماماً عن قصة خروج موسى بالعبريين من مصر. فالفكر المسيحي لا يهتم بالأحداث الحرفية للقصة. ولكنه يضيف عليها مفهوماً لاهوتياً، يتفق مع العقيدة المسيحية.

2 - المشهد الثاني أسطورة الراعي:

صور العهد القديم موسى، باعتباره الراعي الأمين للقبائل العبرية، لأنه كان أميناً على غنم يثرون (حما موسى). كما أن الأدب الشعبي المسيحي، صور النبي إيليا في الصحراء، مقابل أجون في الحديقة. وقد وصف السيد المسيح بأنه حمل الله، الذي يرفع خطيئة العالم¹⁰.

كما صور السيد المسيح بأنه الراعي، الذي يقود القطيع ويحمل الخروف الضائع فوق كتفيه¹¹.

فالصحراء هي المكان الذي يتم فيه الخلاص الروحي للأتباع، وهي المكان الذي يعبره المؤمن ليعتصم به الخلاص الروحي.

3 - المشهد الثالث: أسطورة الخلق والطوفان:

قصة الخلق كانت جزءاً من قصة الطوفان البابلية. وهي الملحمة الرئيسية في الإنتاج الأدبي لشعوب بلاد ما بين النهرين، وقد ظهرت في شكلها الكلاسيكي في عصر حمورابي¹²، عندما كتبت باللغة الأكديّة. وهي أقرب إلى الأدب الكهنوتي والفلسفة الدينية. وقد حققت شعراً في ملحمة جلجامش، التي تعد أقدم ملحمة بطولية في العالم، ولكنها في المفهوم المسيحي ترتبط بخطيئة الإنسان الأول، وطرده من الجنة¹³.

4 - المشهد الرابع: خلاص دنيال ونوح وأيوب:

تروي القصة أن الملك داريوس الفارسي، أراد أن ينصب دانيال حاكماً على المملكة كلها بسبب حكمته. ولكن الوزراء أوقعوا بين الملك ودنيال لأنه كان يعبد إله العبريين. فاضطر الملك لإصدار مرسوماً ملكياً، ينص على أن كل من يطلب طلباً من إله غير آلهة الدولة، يمهل ثلاثين يوماً، ثم يُلقى في جُب الأسود.

ولكن دنيال كان يركع على ركبتيه ثلاث مرات في اليوم، ويصلي ويحمد الله كما كان يفعل من قبل. وعندما أعلم الملك بأمر دنيال، أمر بإلقائه في جب

الأسود. فرغم محبة الملك لدنيال، إلا أن شريعة ماداي وفارس تقضي بأن كل أمر أو حكم يصدره الملك لا يتغير.

فجئ بدنيال وألقي به في جُب الأسود. وقال الملك لدنيال: إلهك الذي أنت مواظب على عبادته هو ينقذك، وجيء بججر فوضع على فم الجُب، وختمه الملك بخاتمته، وخاتم عظمائه لتلا يتغير الرأي في شأن دنيال، ثم مضى الملك إلى قصره وبات ليلته صائماً، ولم تدخل عليه جواريه، ونفر عنه النوم.

وفي الفجر باكراً قام الملك وأسرع إلى جُب الأسود، ولما اقترب من الجُب نادى دنيال بصوت ضعيف وقال له: يا دنيال عبد الله الحي، لعل إلهك الذي أنت مواظب على عبادته قدر أن ينقذك من الأسود. فأجابه دنيال: أيها الملك عشت إلى الأبد، إلهي أرسل ملائكته فسد أفواه الأسود، فما أساءت إليّ لأنني وجدت بريئاً أمامهم. وأنا أمامك أيضاً أيها الملك ما فعلت سوءاً، فطابت نفس الملك جداً، وأمر بإخراجه من الجُب، فخرج سالماً من كل سوء لأنه آمن بإلهه، وأمر الملك فجئ بأولئك الرجال الذين وشوا بدنيال، وألقوا في جُب الأسود هم ونسأؤهم، فما أن وصلوا إلى أرض الجُب، حتى بطشت بهم الأسود، وسحقت جميع عظامهم¹⁴.

والفنان الذي رسم المزار يربط بين خلاص نوح ودنيال وأيوب، فقد جاء في سفر حزقيال:

«يا ابن آدم، إن أخطأت إلى الأرض وخانت، فمددت يدي عليها، وكسرت لها قوام الخير، وأرسلت عليها الجوع وقطعت منها الإنسان والحيوان. وكان فيها هؤلاء الرجال الثلاثة نوح ودنيال وأيوب، فإنهم إنما يخلصون أنفسهم ببرهم يقول السيد الرب»¹⁵.

فسفر حزقيال الذي يربط بين هذه الأسماء الثلاثة، له خلفية بابلية، فهو يقول: أن الشخص التقي قد يتعرض للمعاناة، ولكن من المؤكد أنه ينجو في النهاية، فالهدف الرئيسي هو تعلم القوانين الخاصة بالخلاص، وكان بطل الطوفان في الأدب البابلي مثلاً للخلاص، فنوح هو أيوب في الأدب العبري، ودنيال في الأدب البابلي.

5 - المشهد الخامس خلاص العبريين الثلاثة من النار:

وضع الملك نبخذ نصر تمثالاً من ذهب، طوله ستون ذراعاً وعرضه ست أذرع، وأقامه في بقعة «دورا» بإقليم بابل، وأرسل الملك يجمع الولاة، والحكام، والعظماء، والقضاة، وأمناء الخزينة، وعلماء الشريعة والفقهاء، وسواهم من كبار موظفي الأقاليم، لتدشين التمثال الذي أقامه، فلما اجتمعوا، ووقفوا أمام التمثال، هتف مناد بصوت شديد: «أمرتكم أيها الشعب من كل أمة ولسان بأنكم عندما تسمعون صوت البوق والناي والقيثار والرباب والدف والمزمار وسائر أنواع المعازف تقعون ساجدين لتمثال الذهب الذي أقامه نبخذ نصر الملك، ومن لا يقع ساجداً ففي الحال يلقي في وسط أتون النار».

وتقدم بعض البابليين ووشوا باليهود فقالوا: هناك من اليهود رجال وليتهم على أعمال إقليم بابل. وهم: شدراخ، وميشخ، وعبد نغو، لم يعبدوا إلهتك، ولا سجدوا لتمثال الذهب الذي أقمته.

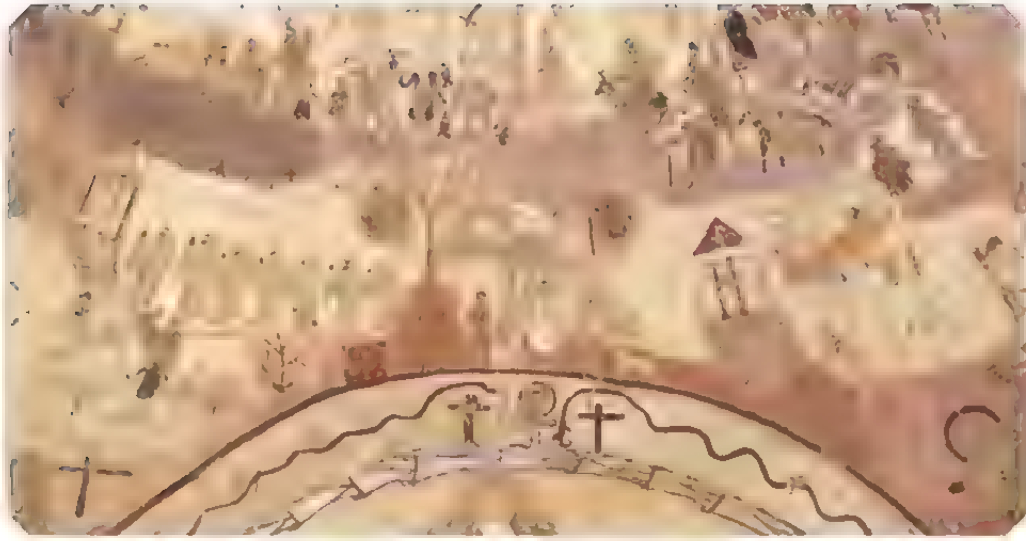
وتستمر القصة تروي عن رفض العبريين الثلاثة السجود لتمثال الملك، فيأمر الملك بالقائهم في أتون النار بعد أن تقيد أيديهم وأرجلهم، ولكن ملاك الرب يأتي إلى أتون النار وينقذهم¹⁶.

6 - المشهد السادس خلاص يونان (يونس)¹⁷

من بطن الحوت:

كانت كلمة الرب إلى يونان بن امثاي: قم اذهب إلى نينوى المدينة العظيمة، ونادي بأن أخبار ضرورها قد صعدت إليّ، فقام يونان ولم يصعد إلى نينوى. بل إلى مدينة ترشيش هرباً من وجه الرب. فنزل إلى يافا، فوجد سفينة سائرة إلى ترشيش، فدفع أجرها، ونزل فيها ليذهب مع ملاحها إلى هناك بعيداً عن وجه الرب.

فحرك الرب ريحاً شديدة على البحر، فثارت زوبعة عظيمة كادت تحطم السفينة. فقال البحارة بعضهم لبعض تعالوا نلقي القرعة لنعلم بسبب من أصابنا هذا الشر، فألقوا القرعة ف وقعت على يونان. وعندما عرف الرجال منه أنه هارب من وجه الرب خافوا خوفاً عظيماً، وقالوا له ما هذا الذي فعلت؟



رسم لتصاوير مزار الخروج (مقبرة) رقم 30 ، بجانة البجوات

خلاص المرأة

الفنان قدم لنا نماذج مختلفة لخلاص المرأة في الحياة الدنيا وفي الحياة الأبدية، مثل: خلاص رفقة، خلاص سوسنة، خلاص سارة، خلاص تكلا

1 - خلاص رفقة

رفقة هي نموذج للزوجة المثالية، فهي نموذج للحشمة والاحترام لأنها أخذت البرقع وغطت وجهها عند لقاءها الأول بإسحق، كما نزلت عن دابتها عند لقاء عبد إبراهيم²⁰.

والفنان يصور لنا عبد إبراهيم بجوار بئر الماء، ومشهد لرفقة وهي تملأ الجرار بئر الماء من المشاهد المحببة في الأدب الشعبي. والقصة صورت هذا الزواج بين رفقة وإسحق باعتباره عملاً إلهياً لخلاص القبائل العبرية من الإلحاح في الأمم الأخرى. والقصة تروي عن خروج رفقة من أور الكلدانية لكي تتزوج من إسحق في أرض كنعان، ثم تخبرنا عن عقم رفقة وخلاصها من العقم، حيث تلد التوأم عسو ويعقوب أي العبريين والكنعانيين، ويتغلب الأصغر على الأكبر عسو أي يتغلب العبري على الكنعاني.

وهذه القصة التي تروي عن الزواج المقدس، يمكن أن نجد لها مثيلاً تحت الموثيف العالمي (AT 930) والقصص التي تروي عن اللقاءات عند بئر الماء يمكن أن نجد لها تحت الموثيف العالمي (AT 930F).

ثم قالوا ماذا تفعل بك حتى يسكن البحر عنا؟ وكان البحر يزداد هياجاً.

فقال لهم أحملوني والقوا بي إلى البحر فيسكن البحر عنكم، فأنا أعرف أن هذه الزوينة العظيمة حلت بكم بسبيي، ثم حملوا يونان والقوه إلى البحر، فوقف البحر عن هياجه.

أما الرب فأعد حوتاً عظيماً لا يتألاع يونان، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، فصلى يونان إلى الرب إلهه من جوف الحوت قائلاً:

(إليك يا رب صرخت فاستجبت لي في ضيقي، من جوف الموت استغيث، فسمعت يا رب صوتي)¹⁸.

فأمر الرب الحوت فقتل يونان إلى البر.

7 - المشهد السابع الخلاص والموت على الصليب:

الفنان اختار مشاهد تمثل فكرة الخلاص أو الموت على الصليب، في مشهد تعذيب أشعيا، وفي مشهد تقديم إبراهيم ابنه إسحق ذبيحة للرب. فالتفسير المسيحي للقصة أن الرب أراد أن يجرب إبراهيم لمحبته حيث جاء في الإنجيل: (من أحب ابناً أو ابنة أكثر مني فلا يستحقني)¹⁹.

واتخذ إسحق رمزاً للسيد المسيح الذي أطاع حتى الموت على الصليب.

2 - خلاص سارة:

ولا ندري هل أراد الفنان سارة أم إسحق التي تصلي من أجل خلاص ابنها، أم سارة التي جاء ذكرها في سفر طوبيا، وهي المرأة التي تزوجت سبع مرات وفي كل مرة كان العريس يموت ليلة العرس، لأن شيطاناً كان يحبها ولكن خلاصها تم على يد طوبيا الذي شق بطن الحوت وأخذ قلبه وكبدته، وأحرق أجزاء منها ليلة العرس ففر الشيطان بعيداً وتم زواج طوبيا من سارة²¹.

3 - خلاص سوسنة:

كان في بابل رجل اسمه بوياقيم، تزوج من امرأة اسمها سوسنة ابنة حلفاء وكانت جميلة جداً، وتعيش في مخافة الرب، وكان أبواها بارين، قريباً ابنتهما بحسب شريعة موسى، وكان بوياقيم غنياً جداً، وكانت له حديقة جميلة في داره، يجتمع فيها اليهود إليه لأنه كان أوجههم جميعاً. فنصب في تلك السنة شيخين ليقضيا بين الشعب، وهما اللذان قال الرب فيهما (جاء الشر من بابل من شيوخ وقضاة يحسبون مدبري الشعب وهم لا يرونه) وكانا يترددان إلى دار بوياقيم كل صباح لينظرا في الدعاوي، وكانت سوسنة تدخل عند الظهر وتتمشى في الحديقة بعد أن ينصرف الشعب، فكان الشيخان يريانها كل يوم تتمشى ففتنا بها، فأفسدت الشهوة عقليهما وصرفا أعينهما عن السماء، لئلا ينظرا ويتذكرا أحكام الله العادلة.

والقصة تقص عن محاولة الشيخين إغواء سوسنة، ولكنها ترفض غوايتهما، فيدبران لها خطة ويتهمانها بالزنا، ويشهدان عليها بالزور، فحكم على سوسنة بالموت، وفي اللحظة الأخيرة يظهر الشاب دنيال، فيصرخ في الجماعة (إني برئ من دم هذه المرأة) فتعاد المحاكمة ويستجوب كلاً من اليهود على حدة، فيظهر كذبهما ويتم خلاص سوسنة²².

4 - خلاص القديسة تكللا:

القديسة تكللا هي نموذج العذراء مريم، وكانت تلميذة القديس بولس الرسول، ومثلاً للبتولة وللطهارة، ونموذج الجهاد واحتمال الشدائد. كانت مخطوبة لأحد أشرف تلك المدينة، وعندما وصل إليها القديس بولس في أواخر الأربعينيات من القرن الأول الميلادي، سحرها

جمال تعاليمه فلزمته ووهبت بتولها للرب، وكان ذلك سبباً في تركها لخطيبها وتركها للزينة، وتمضي القصة تشرح كيف أن تكللا تعرضت لأنواع من العذاب، فأدخلها حاكم المدينة النار، ولكن المطرانهمر غزيراً فانطفأت النار، ويفرج عنها وتهجر مدينتها مصاحبة القديس إلى انطاكيا، وهناك يعجب بجمالها أحد الشباب من وجهاء المدينة، وعندما تعرض عنه يشي بها إلى الحاكم الذي يأمر بطرحها للوحوش، ثلاثة مرات في ثلاث أيام متوالية، ولكن الوحوش لم تقترب منها، وألقيت في جب مليء بالأفاعي السامة فلم تؤذيها، فأمر الحاكم بإطلاق سراحها، فتعود إلى أيقونية، وهناك يؤمن على يديها عدد كبير من أهلها.

وتنتهي القصة بأن تصور تكللا عاكفة على حياة التأمل والنسك، وقد وهبها الله موهبة الشفاء، وكان الكثيرون يذهبون إليها طالبين البرء من أمراضهم²³.

5 - خلاص العذراوات السبع:

صور الفنان مشهداً لعذراوات سبع يحملن الشموع أمام كنيسة، وقد صور الكنيسة في شكل هرمي وهو رمز الإله رع إله الشمس، كما رسم عليها ثلاث علامات عنخ، وهي العلامة المصرية القديمة التي تدل على الحياة الأبدية، وكررها ثلاث مرات لتدل على الثالوث المقدس (الأب، الابن، الروح القدس) ورسم السبع عذراوات، لأن هذا الرقم يرتبط بالمعتقدات الشعبية المصرية عن قداسة الرقم سبعة²⁴ الذي يرمز إلى السماوات، فهو يمثل إيقاع الحياة، فالأيام مقسمة إلى سبع بعدد دورات الأرض حول القمر. بينما القصة التي جاءت في العهد القديم تذكر خمس عذراوات، والرقم خمسة يرتبط بالمعتقدات المغربية عن قداسة الرقم خمسة، فهو يمثل عدد أصابع اليد، ويرتبط بالممارسات القديمة عن القسم حيث كان الشاهد يرفع يده عند القسم، لتأكيد الشهادة وقد تحول في المعتقد الشعبي إلى تعويذة تمنع الحسد.

تطور فكرة الخروج:

حاولت كل حضارة أن تحل مشكلتين أساسيتين: المشكلة الأولى هي علاقة الإنسان بالطبيعة، والمشكلة الثانية هي علاقة الإنسان بالمجتمع.

ولتفسير علاقة الإنسان بالطبيعة، اختلفت الحلول من مجتمع إلى آخر. أما المشكلة الثانية التي تدور حول علاقة الفرد بالمجتمع، فكان حلها دائماً أن جماعتي على حق، والآخرين على خطأ.

الخلاص في مصر القديمة

دارت العقيدة المصرية حول إيجاد حل لمشكلة الموت وكيفية الحصول على الحياة الأبدية. وكانت العقيدة الشمسية في فترة ما قبل الأسرات ترتبط بالشمس وظاهرة الشروق والغروب، فالملك بعد الموت يتحد مع والده الإله رع، أما العقيدة الأوزيرية ارتبطت بتغير الفصول ونماء النباتات في فصل الربيع، وكانت العقيدة الأوزيرية هي العقيدة الشعبية حيث ترى أن الملك يتحد مع الإله أوزيريس أما عامة الناس فيذهبون إلى العالم السفلي²⁵.

وفي مرحلة متقدمة من الحضارة اتحدت العقيدة الشمسية بالعقيدة الأوزيرية، وأصبح الملك المتوفي ينتقل من عالم الجبانة إلى عالم السماء. ويقوم برحلته عن طريق مراكب الشمس تحت رعاية الإله أوزير، وقبل أن يصل إلى عالم الخلود والخلاص الأبدي، تتم محاكمته عن طريق وزن قلبه الذي يوضح أعماله الطيبة وأعماله السيئة، فإذا رجحت كفة الخير حصل على الخلود، وأصبح هذا المصير متاحاً لكل البشر إذا تشبهوا بالملك الإله²⁶.

فقد أدت ظاهرة الشروق والغروب، وفيضان نهر النيل، ونمو النباتات في موسم الحصاد إلى تطور فكرة الخلود لدى المصري القديم.

الخلاص في العقيدة اليهودية:

ربطت أسفار العهد القديم بين الخروج من مصر والوعد بالأرض. وقد تأكد العهد بين الرب والآباء من خلال سلسلة من الوعود، تبدأ بالعهد بين الرب ونوح، ثم العهد بين الرب وإبراهيم، ثم العهد بين الرب وموسى²⁷.

أما في أسفار الأنبياء فقد ارتبطت فكرة الخلاص بفكرة الخطيئة والحكم. وفي أسفار أشعيا وأرميا بدأت بعض الاتجاهات الأخلاقية نحو العدالة. وارتبط الخلاص بفكرة المسيح المخلص وظهوره وتحديد العهد²⁸.

ولكن بعض الفرق اليهودية عارضت هذه الاتجاهات الأخلاقية، وجعلت الخلاص خاصاً باليهود دون سائر البشر مثل فرقة الفريسيين²⁹.

وتناولت أسفار العهد القديم كل قصة من القصص في صورة مسلسل تاريخي كامل الأجزاء مترامي الأحداث كما تفعل كتب التاريخ. ففكرة التاريخ في العهد القديم لا تتضمن فقط معالجة الأحداث والشخصيات على حدة، بل تشمل نظرة شاملة إلى كل تاريخ الأمة ومكانتها في التاريخ العام³⁰، وتصور النجاة من مصر باعتبارها العمل الإلهي الحاسم الذي تكونت به الأمة. وهو عمل أساسي يميز العهد القديم ككل ويقدم لنا صورة مختصرة عن هذا التاريخ في العبارة التالية.

«كان أبي أراميا متجولاً وقد توجه إلى مصر وأقام هناك وهناك أصبح أمة عظيمة وقوية وكثيرة العدد. فأخرجنا «يهوه» من مصر بيد قوية جبارة» (النسبة 10: 26).

الخلاص في العقيدة المسيحية:

1 - في فلسطين:

ظهرت الديانة المسيحية كحركة إصلاح للديانة اليهودية، وقدم العهد الجديد باعتباره امتداداً للعهد القديم، ولكن القديس بولس أوضح أن الصلب قد أظهر رسالة جديدة هي أن اليهود يقتلهم للسيد المسيح قد فصلوا عن العهد الجديد³¹.

2 - في مصر:

اندمجت المسيحية في مصر بالمعتقدات المصرية عن البعث والخلود في الآخرة، وتحولت إيزيس وابنها حورس إلى رمز للرحمة واندمجت في التصورات عن السيدة العذراء وابنها السيد المسيح.



● فداء إسحق الذي أصبح يرمز إلى تجرد إبراهيم في حب الله وإسحق الذي يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم نفسه على الصليب فداء للبشرية.

● تجول اليا في الصحراء مقابل أجون في الحديقة.

● دنيال والعبريين الثلاثة في النار.

● رفقة بجوار بحر الماء.

● حزقيال في المركبة أو مركبتان يرمزان للعهد القديم والعهد الجديد.

● استير التي أصبحت رمزاً للعدوك مريم.

● قصة جدعون.

● قصة شلوميت مع عبارات من نشيد الإنشاد.

وفي القرن الثاني الميلادي أضيفت مناظر من كتاب (ابن سيرا) الذي يشرح سفر التكوين، ودخلت بعض الموضوعات من المشنا، وبدأت تظهر بعض التأثيرات من الفن الهيليني.

أسباب شعبية قصة الخروج

تتميز قصة الخروج بطابع أسطوري، ويمكن مقارنة القصة بالقصص المصري القديم الذي جاء في بردية وستكار، وهي ترجع إلى عصر الهكسوس، وقصة الملاح الغريق التي ترجع إلى زمن الدولة الوسطى، كما يمكن مقارنة القصة بالأدب البابلي وأسطورة سرجون الاكاري التي ترجع إلى 250 ق. م³²، وبعد عودة اليهود من السبي البابلي (444 ق. م) بدأ شرح نصوص العهد القديم باللغة الآرامية، وكانت نتيجة هذه الشروح أن ظهرت

وتحول مفتاح الحياة (علامة عنخ) المصرية، إلى الصليب الذي تحول إلى رمز للخلاص الذي قدمه السيد المسيح للبشرية عندما صلب حسب العقيدة المسيحية

كما اندمجت المعتقدات المسيحية بالأفكار الفلسفية، التي نشأت في مدرسة الإسكندرية وخاصة الاتجاهات النسكية التي ترى أن المادة شر وضرورة التخلص من أدناس الجسد، فالأرثوذكسية المبكرة ترى أن المسيح هو الصلة بين الإنسان والله، ورأى الرهبان أن الخلاص يتم بالابتعاد عن مباحج الحياة والاعتزال في الصحراء³².

وكانت الواحات الخارجية مفرأ للمسيحيين الذين هربوا من الاضطهاد الروماني، وقد حولوا بعض المزارات إلى كنائس، ورسموا على جدرانها قصصاً تساعد في شرح تعاليم الديانة المسيحية.

3 - تقاليد الفن القبطي:

تأثر الفن القبطي بمؤثرات عديدة، فقد نقل كل تقاليد الفن المصري القديم، وتأثر بالفن الإغريقي، وانتقلت تقاليد الرسم بالفرسكو من الإسكندرية إلى سائر أنحاء العالم المسيحي.

4 - موضوعات الرسم:

في بداية انتشار المسيحية في مصر، اعتمدت موضوعات الرسم القبطي على موضوعات مستمدة من قصص العهد القديمة مثل:

● قصة آدم وحواء والخطيئة الأولى للبشر.

● قتل هايل كرمز للخطيئة.

● أيوب وعذابه الذي أصبح رمزاً للمسيح.

● نوح وسفينته التي تحولت إلى رمز للكنيسة التي تنجي المؤمنين.

● شمشون الذي يهزم الأسد.

● موت ابشالوم.

● صراع يعقوب مع الملاك الذي يرمز إلى صراع الإنسان ضد الشيطان.

«المشنا» و«التلمود»، وقد اعتمدت هذه الشروح على الأساطير والقصص الشعبي، وظلت هذه الروايات تتداول لسنوات طويلة شفاهياً، قبل تدوينها على يد «يهوذا هنسي»، واختلفت الروايات عن القصص المدونة في العهد القديم، وانتشرت انتشاراً واسعاً خاصة أنها كانت تستخدم في الوعظ بين الطبقات غير المتعلمة.

وقد انتقلت هذه الروايات الشعبية إلى العالم المسيحي واستخدمت في التبشير واندمجت في روايات أخرى من أدب الشعوب، وخاصة الأدب الإغريقي وطبعت بطابع مسيحي يتفق مع الديانة الجديدة³⁴.

مزار السلام (رقم 80) (المقبرة البيزنطية) :

ترجع المقبرة إلى القرن الخامس الميلادي وهي تشتمل على نفس مشاهد مزار الخروج مع بعض الإضافات التي تؤكد مفهوم السلام فقد اشتملت على المشاهد التالية:

أدم وحواء - قصة تضحية إبراهيم بوحيدة - دنيال في جب الاسود - رمز العدالة - رمز الصلاة - يعقوب - سفينة نوح - شكل البشارة - القديسة تكلا مع القديس بولا وهي من أهم الموضوعات المصرية - بالإضافة إلى شكل الدوائر، أفرع الكروم، عناقيد العنب، الزهورات رباعية البتلات، كتبت أسماء الشخصيات باللغة القبطية.

العديد من المخريشات القبطية والإسلامية تركها الزوار بالقبطية والعربية.

والفنان الذي قام بالرسم يتميز بقدر عال من المهارة على خلاف الرسام في مزار الخروج، وقد استخدم الألوان بمهارة فائقة والطراز بيزنطي وكذلك الملابس. واستخدم الألوان: الأحمر - الأخضر - الرمادي - الأبيض.

رمز السلام: لقد استخدم الفنان المشاهد لكي يكون مفهوماً عاماً عن السلام فقد استخدم عدة رموز من العهدين القديم والجديد والثقافة المصرية القديمة واليونانية كالتالي:

✳ رمز السلام (أرينا): على شكل إنسان يرتدي الزي المصري القديم وفي يده اليمنى مفتاح الحياة، وفي يده اليسرى سهم، وحواله مجموعة من الزهور ذات البتلات الأربعة.

✳ رمز العدالة: على هيئة امرأة ترتدي ثوباً أرجوانياً بدون أكمام يصل إلى كعبيها، وترتدي عباءة رمادية، والمرأة شعرها أشقر مجعد، وفوق رأسها خمار أبيض، وتمسك بميزان في يدها اليمنى. وثمار وزهور في اليد اليسرى، ويظهر النبي دنيال وشجرة محملة بالثمار.

✳ رمز الصلاة: عبارة عن امرأة ملتفة بالثياب وترفع كلتا يديها مصلية وترتدي زياً أبيض.

✳ يعقوب صور بجوار رمز العدالة وسفينة نوح. وهو يرتدي زياً رمادياً فوقه عباءة بيضاء.

✳ رمز البشارة: على شكل السيدة العذراء واقفة تصلي، بينما تقبل الحمامة طائفة لتعلمها بالبشارة. وهي ترتدي ثوباً قصيراً أرجوانياً به زخرفة باللون الأخضر. وشعرها أشقر مموج.

1 - القديسة تكلا والقديس بولا :

يجلسان متقابلين على كرسيين ليس لهما مساند ظهر وذات أرجل متقاطعة. يرتدي القديس بولا ثوباً لونه أبيض ويضع شالاً على رأسه ويمسك بيده اليمنى قلماً وفي يده اليسرى محبرة، ويحاول الكتابة في كتاب تمسك به القديسة تكلا. وهي ترتدي ثوباً أخضر اللون. وشعرها أشقر مجعد.

مزارات أخرى (رقم 25، 210)

1 - المزار رقم 25:

يشتمل المزار تحت القبة زخارف ملونة على شكل قشور السمك في شكل مثلث باللون الأحمر والسمك يرمز للكثرة. وفي الزوايا الأربعة رسم مثلث بداخل كل مثلث طائر العنقاء المصري الذي يرمز للخلود والأبدية. فالرقم أربعة رمز مسيحي يرمز للصليب، وفي مصر القديمة يرمز لجهات العالم الأربعة.

2 - المزار 210 :

يسمى مزار العنب: وهو مزين بعناقيد العنب وأوراقه وثماره، ملونة باللون الأحمر. وهي رمز لاستشهاد السيد المسيح.

3 - الكنيسة البازيليكية (رقم 180)

تقع في وسط الجبانة، مكونة من ثلاثة أروقة وبعض جدرانها ترتفع أكثر من ستة أمتار، المدخل في الركن الجنوبي الغربي، يؤدي إلى ممر صغير به شرفة تواجه المدخل وفي وسطها حنية، وفي الجانب الأيمن صالة الكنيسة، والأقسام الثلاثة للكنيسة يفصلها صفوف من الأعمدة يتكون كل صف من خمسة أعمدة، وهناك بقايا سقف في الأجزاء الشرقية على شكل قباب وأنصاف قباب، الأجزاء الأخرى سقف مسطح. لا توجد شرفات في الجدار الشرقي، ربما كانت هناك حواجز من الخشب. في الجدار الشرقي للرواق الأوسط ثلاث حنيات ذات شكل بيضاوي في أعلاها. وثلاث حنيات صغيرة ربما كانت تستخدم في حفظ الأواني المقدسة، وأشياء أخرى تستخدم في الخدمة. وقد كسي البناء من الداخل والخارج بالملاط الأبيض.

الخلاصة

لعبت الموتيفات المستوحاة من العهد القديم دورا كبيرا في الفن المسيحي حتى القرن الرابع الميلادي. وقد لقيت أساطير

العهد القديم شعبية واسعة بين البسطاء بسبب ارتباط هذه الأساطير بالثقافة الشرقية، فقد شاعت الأساطير البابلية والكنعانية والمصرية في كل من مصر وبلاد وفلسطين بسبب الصلات السياسية والتجارية بين بلاد الشرق الأدنى القديم. الفنان الذي قام بالتصوير في مزار الخروج كان أقرب إلى الفنان الشعبي البسيط فكان يفتقد إلى المهارة والحرفية، إلا أنه قدم مفهوما عاما عن الخروج اعتمد فيه على مخزونه الشعبي من الثقافة المصرية وثقافات الشرق القديم التي عرفها من الروايات الشفهية.

في القرن الخامس الميلادي تأثر الفن المسيحي بالثقافة اليونانية التي امتزجت بالمفاهيم المصرية، وأصبح الفنان أميل إلى تصوير الرموز المجردة من: النبات، والطيور، كما استخدم ألوانا محددة لكي تعبر عن الأفكار المسيحية التي أصبحت مفاهيم متعارف عليها، وأصبح الفنان أكثر مهارة وأتقن فنون الزخرفة والتصوير، ولكنة احتفظ بأساليب الفن الشعبي فحافظ على الموضوعات الأساسية، وعلى عادة كتابة أسماء الشخصيات باللغة القبطية، وأصبح مفهوم السلام والعدالة رموزا واضحة أضيفت إلى المفاهيم القديمة عن الخلاص والخلود. تعد عمارة البجوات نموذجا للعمارة التقليدية في مصر.

بن سيراخ، برك، رسالة أرميا، (دنيان يوناني) الذي يحتوى نشيد الفتيات الثلاثة، سوسنة، يال والتنين، سفر المكابيين الأول والثاني. راجع الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس، الكتاب اليوناني من الترجمة السبعينية، ليدن 1998.

7 - متى 2: 15 - 15

8 - القريان: يقدم في الكنيسة يوم الأحد وفي القدسات وهو نوع من الخير عليه علامة الصليب، والخروم التي ترمز إلى المسامير التي وضعت في جسد السيد المسيح عندما صلب. وهذا الخبز يرمز إلى جسد السيد المسيح.

9 - متى بهنام: مفتاح كنز الأسفار الإلهية. مكتبة الأخوة بالقاهرة. طبعة ثانية منقحة. 1967، المجلد الأول ص 43.

10 - يوحنا: 1: 29

11 - لوقا 4: 7 - 15

12 - حمورابي: كان الملك السادس لأسرة (سامو -

الهوامش

- 1 - البجوات: تعني القبوات لأن القاف قلبت ياء في النطق المحلي، والقبوات نسبة إلى القباب التي يبنى بها السقف.
- 2 - أحمد فخري: الصحراء المصرية. جبانة البجوات في الواحات الخارجية، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب. وزارة الثقافة، هيئة الآثار، القاهرة 1989، ص 18.
- 3 - الكتاب التذكاري لمعرض أقيم في معهد العالم العربي في باريس: الفن القبطي في مصر في 2000 عام من المسيحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، صص 19-22.
- 4 - عزيز سوريال عطية: تاريخ المسيحية الشرقية، ترجمة اسحاق عبيد، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 21.
- 5 - المرجع السابق ص 33-34
- 6 - الأوبكرقا: هي الأسفار التي ضمت إلى الترجمة اليونانية للعهد القديم ولم يعترف بها اليهود وتشمل الأسفار الآتية: طوبيا، يهوديت، أسستير يوناني، الحكمة، يشع



عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج

د. بركة الشامسي - كاتبة من الإمارات

عقد القران (الملجة) في الماضي

استخدم مجتمع الإمارات في الماضي عدداً من التراكيب والكلمات التي تدل على عقد القران، مثل: ملجة، ملكة، ملكوه، قص الحق، حيث يختلف لفظ الكلمة حسب اختلاف البيئة، ففي البيئة الساحلية تلفظ (ملجة) وفي بعض المناطق الجبلية تلفظ (ملكوه) وفي البيئات البدوية تلفظ (قص الحق، أو الحية) لكن الكلمة الدالة على عقد القران في الماضي والأكثر شيوعاً هي كلمة (ملجة) وملجة: كلمة خاصة تستخدم للعقد الديني، وتعني حرفياً «الملكية» وهي عقد القران ويعبر عن عقد القران بالعبارات التالية: (ملجة فلان على بنت فلانة) (قوم فلان الليلة ملجتهم) (البارحة كانت ملجة بنت فلان على ولد فلان) (أمس املجوا على فلانة، بياخذها

ضيفاً على أهل البلد ، فيتباركون بعلمه أو بصلاحه ، وإذا قام ذلك العالم بإجراء العقد ، فإن ذلك يكون مشافهة وبشهادة شاهدين ، لكن من غير أوراق ولا توثيق حتى إلى وقت متأخر^٣ إلا أن إحدى الإخباريات ذكرت إن البعض كان يكتب ورقة بين الطرفين يذكر فيها مقدار المهر (التوأمين) (انظر الملاحق ، معجم الكتاب) المقدم والمؤخر. وقد ذكرت عينة الدراسة عدداً من أهم أشهر المأذونين (المطاوعة) في الماضي الذين كانوا يعقدون القرآن (الملجة) قبل ظهور المحاكم من منتصف خمسينات القرن الماضي حتى قيام الاتحاد.

جدول (٦) أشهر المأذونين (المطاوعة) في الماضي :

أبو ظبي	مجرن الكندي
أبو ظبي / العين	محمد بن أحمد الخزرجي
دبي	محمد عبد السلام
دبي	عبد الرحمن بن حافظ
دبي	السيد الشنقيطي
دبي	علي الجناحي
دبي	مطر عبيد الماجد
دبي	حسن الخزرجي
رأس الخيمة	محمد سعيد بن غباش
رأس الخيمة	أحمد بن حجر
رأس الخيمة	عبد الله أحمد المطوع
رأس الخيمة	عبد العزيز الرجباني
رأس الخيمة	يوسف موسى
الشارقة	عبد الله بن جانس
الشارقة / كلباء	محمد بن عبد الله البديع
الشارقة / كلباء	عبد الله سلمان سرحان
عجمان	عبد الله الشيبه

ولد فلان) (ملكو أمس على فلانة). وكان يفضل أن يُعقد دوماً مساءً ولم يكن هناك الكثير من التكاليف في الملجة فالحياة كانت بسيطة حتى في أمور الزواج، ويكون عقد القرآن في بيت والد العروس، أو يُعقد بعد صلاة العشاء في المسجد وعادة ما يكون المأذون هو إمام المسجد، حيث يذهب إليه ولي أمر العروس والعريس وشاهدان ويُعقد القرآن عادة بعد صلاة العشاء. أو يأتي الشيخ إلى بيت أبي العروس مساءً لعقد القرآن. والبعض كان يذهب للمدينة لعقد القرآن كما ذكر الكثير من رواة البيئة البدوية والبيئة الجبلية بأن يذهب أبو العروس والعريس وعدد من الرجال ليعقدوا القرآن في المدينة حيث يوجد الشيوخ لعقد القرآن ثم يعودون لمنطقهم. ويطلق على عاقد القرآن اسم مطوع وهو مفهوم ارتبط في أذهان الناس بالتقوى والصلاح والعلم وتولي وظيفة دينية، فكان يسمى «مطوع» يشمل شريحة واسعة من الناس. تضم جميع القائمين بالوظائف الدينية (القاضي - الإمام - الخطيب - المأذون - معلم القرآن الكريم - علوم الدين - قارئ الرقية الشرعية - مغسل الأموات). وأحياناً يجمع بعض المطاوعة بين ثلاث أو أربع من هذه الوظائف^٢ وكانت هناك أيام مفضلة لعقد القرآن كما ذكر الإخباريون. يوم الأحد، ليلة الاثنين، ويوم الخميس ليلة الجمعة. لأنها كما ذكروا (أيام فضيلة) أي أيام ذات فضل. وأجمع الإخباريون على أن هناك أيام وشهور في الماضي لا يستحب أن يُعقد القرآن فيها، مثل: يومي السبت والأربعاء وبين العيدين، ولا يُعقد القرآن عادة في شهر رمضان. رغم تأكيد أغلب عينة الدراسة أن كل الأشهر مستحبة. ولم يكن هناك احتفال بيوم عقد القرآن إنما هي وليمة عشاء مكونة من: (العيش واللحم والهريس) يقيمها أهل العريس للمدعوين يوزع فيها (الحلوى) على الجيران. والوليمة تكون حسب مقدرة العريس وإمكاناته، كما يعبر عن الاحتفال بالملجة بإطلاق الأعيمة النارية في الهواء تعبيراً وإعلاناً عن عقد القرآن. لم يكن عقد القرآن مرتبطاً بالمحاكم ولا بأشخاص معينين من قبل المحاكم كما هو اليوم، وإنما كان إجراء عقد القرآن عملاً تطوعياً بحتاً، يقوم به إمام المسجد أو أي عالم دين موجود في البلد، أو أي قاض في أي إمارة، وربما قام بإجراء العقد عالم قدم



2

وتهتم بالعروس منذ أن تكون صغيرة حتى يوم زفافها، كما يُدفع منه للوليمة التي تقام للنساء اللاتي يأتين إلى بيت أهل العروس لخياطة ملابس العروس. وأجمع جميع أفراد العائلة أن المهر يُسترد إذا لم يتم الاتفاق بين الطرفين وتم إلغاء الزواج.

كيفية تحديد المهر

يذكر أحد الإخباريين أن الرجال إذا ما اجتمعوا في بيت أبي العروس للاتفاق على المهر تحدث كبير الحاضرين وأكثرهم حكمة، ثم طلب من أبي العروس تحديد المهر فإذا حدد مهرًا عاليًا والعريس لا يستطيع دفعه أو ظروفه لا تسمح له بدفعه تدخل الحاضرون للتخفيف من المهر وعادة ما يتفق الجميع على تحديد المهر لأن المجتمع كان يئنه تكافل اجتماعي كبير كما أن الأسر كانت تشتري رجالًا لبناتها. وكان يُعبر عن مقدار المهر بأن يقال 50 تومان أو 100 تومان. وهي العملة الإيرانية التي كان يتعامل بها فترة من الزمن قبل الروبية الهندية. يذكر أحد الأخباريين: (كان المهر يتراوح ما بين 100 - 600 روبية، وكانت من الفضة عليها صورة (بانيان) «يقصد هنا العملة الهندية» ولم تكن عملة ورقية). ولم يكن الأب يشترط مهرًا معينًا لابنته فما يريد هو السرة لابنته وليس المال، وكان أغلب الآباء يقولون عندما يطلب منهم تحديد المهر: (حاله ماثل حال بنات الضريح) أي كما هو حال بنات الحي، أي المهر المتعارف عليه في

يحق للعريس أن يرى عروسه بعد عقد القران أو يجلس معها، فهو لا يراها إلا عندما تزف إليه.

المهر في الماضي

أن الأب هو الذي يحدد المهر وهو الذي يتسلمه، والبعض ذكر أن الأم هي التي تتسلم المهر عندما يرسل جهاز العروس (الحاضر أو الزهبة) وكان أعلى مهر يمكن أن يُقدم للفتاة في تلك الفترة من 100 إلى 600 روبية. حسب مقدرة العريس والبعض ذكر 500 روبية 250 مقدم (حاضر) و250 مؤخر (غائب)، ثم بدأ في الزيادة في حقبة الستينات ليصل إلى 2000 روبية والبعض قال قد يدفع بعضهم ربا لا واحدًا، أما أقل مهر مادي حسب ما جاء في إجابات عينة الدراسة فهو 10 روبيات، وقد يكون المهر شيء عيني كقطعة أرض (ضاحية) أو بقرة حلوب، أو غنمين، أو (قلة تمر) أي جراب من التمر. والمهر في النهاية يرجع لمقدرة العريس فهو الذي يقوم بدفع المهر، وبعض الأسر المقتدرة يدفع أبو العريس المهر عن ابنه إذا كان مقتدرًا والابن لا يعمل، والأسرة تريد تزويج ابنها. وكان البعض يقدم المهر لأهل العروس كاملاً بعد الاتفاق بين الطرفين، والبعض كان يقدمه على دفعات كما ذكرت إحدى الإخباريات وهي تتحدث عن مهرها (أما مهرية 2200 روبية، خلص زوجي مهري وهو في الكويت، كان يطرش بالمئتين، لين خلص) وتقصد أن زوجها كان يعمل في الكويت وذلك في حقبة الستينات من القرن الماضي قبل قيام اتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة، وكان يرسل المهر لأهلها على دفعات حتى اكتمل المهر. كما تعارف الناس على مؤخر صفاق يقدر بحوالي: 100 تومان⁴. ويرسل المهر في أغلب الأحيان عندما يرسل جهاز العروس. وعادة ما يتصرف أهل العروس بالمهر بشراء الطاجيات الأساسية للعروس والتي لم يحضرها أهل العريس في جهاز العروس، بأن يعطي الأب المهر للأم تشتري لابنتها الملابس والعلطور الأشياء الناقصة. كما تُعطي منه المرأة التي تقوم بتحنية العروس كذلك تعطي منه (المعقصة) أي الماشطة التي تمشط شعر العروس وتعتني به يوم العرس. كما يُدفع منه في مناطق مثل دبا (للشداية) وهي المرأة التي تعتني



يقدم خاتم فضة فقط، وفي بعض الأحيان لا يقدم ذهب إطلاقاً، إلا إذا اشترط أبو العروس أن يقدم لابنته ذهباً كأن يقول المهر كذا والذهب (مزية) أو خاتم، ومن أنواع الذهب ومسمياته: المزية، الشغاب، الخزامة، ملتفت، نكلس، الكواشي، لفتور، المرامي، الختوم، لفتح، لشناف، حيل بوالشوح، المراصع، الحيلول، ستمي، مرتعشة، (انظر صورة رقم 2، 3) (انظر الملاحق، معجم الكتاب)

ودائماً أهل العريس وبالأحرى أم العريس هي التي تختار الذهب. ويقدم الذهب عادة مع جهاز العروس كما ذكرنا. ولا يتفق على الذهب في تلك الفترة نظراً لغلائه، فليست كل الأسر قادرة على شراء الذهب، وكانت أغلب الأسر المتوسطة الحال تستلف لبناتها يوم زفافهن الذهب من الأسر الغنية تلبسه العروس يوم العرس ويعاد لأصحابه بعد العرس، وكان هذا الأمر شيئاً متعارفاً عليه وليس في ذلك حياء بل هو نوع من التكافل الاجتماعي. أما الأسر المقتدرة والميسورة كانت تشتري لبناتها الذهب، وعائلة العريس أيضاً تأتي لها بالذهب. لكن بعد ظهور النفط في بعض الدول الخليجية المجاورة وذهاب الكثير من الرجال للعمل هناك تحسنت الحالة الاقتصادية والمعيشية وأصبح بمقدور جميع الأسر المتوسطة أن تقدم الذهب للعروس عندما تزوج أبنائها.

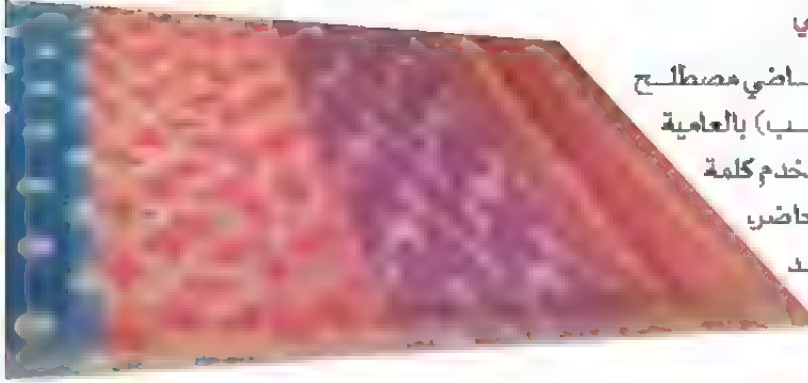
المنطقة. وذكر بعض إخباريي عينة الدراسة أحياناً يؤخذ رأي المطوع الذي يعتقد القران بأن يُحدد المهر كما هو دارج ومعروف بين الناس. وبعد الاتفاق على (الحاضر) المقدم و(الغائب) المؤخر يتم الاتفاق على يوم عقد القران. وكان يقدم المهر بعد الاتفاق مع جهاز العروس. وإذا كان العريس لا يستطيع أن يقدم المهر كاملاً فلماذا منع أن يقدم نصف المهر والنصف الآخر يصبر عليه إلى أن يتمكن من جمع المهر، وعادة ما يكتب البعض ورقة بين الطرفين يدون فيها ما بقي عليه من المهر، بأن يكتب العريس: بقي من المهر بمقدار كذا، أعطيه لكم في موعد كذا، أو يعطيهم أي شيء مادي بدلا منه كأن يعطيهم قطعة أرض أو شجرة مثمرة أو (ضاحية) أي بستان صغير من الأشجار المثمرة، كل حسب قدرته. فقد ذكرت إحدى الإخباريات أنهم لا يسمحوا بأن تطول الخطبة دون أن يكون هناك مقدم للمهر. فتقديم العريس للمهر دليل على جدية في الزواج فهم لا يسمحون أن تُعلق ابنتهم بالكلام (الكلام ما ينصبر عليه لكن المهر ينصبر عليه) والبعض ذكر أن المهر كان (قطوعة)⁵ يقصد به أن الطرفين يتفقان على كل شيء في يوم (القصص) أي الاتفاق في يوم الخطوبة فيفضلان كل شيء ويوزعان بأن يقولوا مثلاً: المهر بمقدار كذا والمقدم بمقدار كذا، والمؤخر بمقدار كذا، والذهب بقيمة كذا، و(المير) الطعام الذي سيقدم مثلاً: 20 ذبيحة، 5 (يواني) أكياس (عيش) أي رز، كما يتفق على جهاز العروس بأن يكون على طرف من الطرفين أما أن يكون على أهل العريس أو أهل العروس.

نتيجة مما سبق أن أعلى مهر في الماضي حسب ما ذكرت أفراد عينة الدراسة المشمولة بالمقابلات: من (100 إلى 600 روية) وأقل مهر: (قطعة أرض - قلة تمر - 4 ريالات، 5 رويات - 60 روية) وبدأ يزيد المهر في حقبة الستينات بعد ظهور النفط.

خلي العروس (الصوغ) في الماضي

في الماضي كان يطلق على الذهب، كلمة (صوغ) وكان الذهب يقدم للعروس حسب مقدرة العريس وبشكل بسيط نظراً للظروف الاقتصادية الصعبة. وقد

جهاز العروس في الماضي



يُطلق على جهاز العروس في الماضي مصطلح زهبة، وهي مأخوذة من كلمة (زهيب) بالعامية أي تجهيز وتخصير، كذلك كانت تستخدم كلمة (حاضر) والاسم مأخوذة من كلمة حاضر أي التخصير للعرس والحاضر يقصد بها الموجود. أي المقدم الذي يقدمه العريس لعروسه من ملابس ومهر

وغيره. وقد تكون الكلمة مأخوذة من التخصير أي تخصير الملابس وغيرها من أدوات العروس وملابسها. أما المؤخر فيطلق عليه اسم (غايب). وعادة ما يتفق على مقدار وتكاليف ونوع الجهاز بين الطرفين يوم (القصص) أي في الخطوبة، فإن كان جهاز العروس على أهل العريس، تقوم أم العريس بشرائه، ويشتري جهاز العروس قبل موعد العرس بشهر فقد ذكرت إحدى الإخباريات أن جهاز العروس إذا كان على أهل العريس لا يشتري دفعة واحدة إنما على مراحل (يولفوا كل يوم شيء) كلما توفرت الأموال لديهم اشتروا الناقص من جهاز العروس ثم يُرسل إلى بيت أهل العروس قبل موعد العرس بوقت مناسب لخياطته. ومن أشهر الأماكن التي ذكرها الإخباريون والتي يشتري منها الناس الملابس في الماضي (من منتصف القرن الماضي حتى سبعيناته): بيت (عبدالله المصلي)، والذهب يشتري من دكان (أحمد المياخي). ومحل بن جمل، ومحل عبدالكريم، ومحل (خردقوه). كذلك كان أهل المناطق الجبلية كما ذكر بعض من الإخباريين يذهبون للمدينة لشراء جهاز العروس، حيث ذكر إخباريو تلك المناطق أن الرجال هم الذين يذهبون للمدينة لشراء الملابس والعطور والذهب، وذكر البعض أنهم كانوا يذهبون لذي لشراء الملابس، والبعض ذكر أنهم كانوا يوصون بعض التجار الذين يذهبون للتجارة في الهند بأن يشتروا لهم الأقمشة والملابس من هناك. كما ذكرت إحدى الراويات أن البعض كان يشتري بعض ملابس العروس من اليمن، فقد اشترى لها والدها أقمشة جهازها من مدينة (المكلا). ويرجع ذلك لقرب اليمن من المنطقة بالإضافة لنشاط حركة التجارة بين منطقة الخليج

العربي والمناطق المجاورة لها. ويتكون جهاز العروس عادة من أشياء بسيطة كما ذكرت إحدى الإخباريات «كندورة أو كندورتين، ثلاث سراويل، سروال بوبادلة، ثلاث وقايات، ثوبين، برقعين أو ثلاثة، ثوب ميزع، عباءة، غرشة عطر، مضرب دهن عود، قرحاف، وذهب إن وجد» ومن أشهر الأقمشة التي كانت تُستخدم في تلك الفترة: بونسيعة، بوطيرة حلوة صاخنة، دمة فريد، بودقة، كيمري، (انظر صورة رقم 4).

ويتم نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العروس بشكل احتفالي تحمله نساء من جارات أم العريس وقريباته، أو يحمله العبيد، يزغردن ويغنين في طريقهن لبيت أهل العروس. وتُخصص أم العريس امرأة تكون مسؤولة عن نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العريس، كما يخصص أبو العريس رجلاً مسؤولاً أيضاً عن نقل الأطعمة والمأكولات (المير) إلى بيت أهل العروس وعادة ما يكون الشخص المسؤول عن الفرقة (أبو الفرقة) التي تغني احتفالاً بهذه المناسبة هو المسؤول عن نقل جهاز العروس والمحافظة عليه حتى وصوله إلى بيت أهل العروس. تستقبلهن أم العروس وتقيم لهن وليمة (أفالة). رجلاً كان أو امرأة. من الجيران أو الأقارب فلا بد أن يستقبل من قبل أهل البيت بهذا المظهر كقيمة من قيم الكرم والضيافة. وبعد ذهاب ناقلي الجهاز تقوم أم العروس بفرزه لتري الناقص منه وتكمل شراءه من المهر وتضيفه لجهاز ابنتها، فتأخذ مجموعة من النساء معها لشراء الناقص من جهاز العروس كما تشتري: (سحال عود وممسك يوزع غير) وغيره من معدات العطور والبخور لإعداد خلطات العطور الخاصة بالعروس. وفي اليوم الثاني تعزم أم العروس جاراتها لخياطة ملابس



وثوبها» وتوضع مع ملابس العروس. يلبسها العريس صباح يوم العرس. أما إذا كان الاتفاق بأن يكون جهاز العروس على أهل العروس فتقوم أم العروس بشراء جهازا بنتها مصطحبة مجموعة من صديقاتها المقربات لاختياره، ثم يبدآن في خياطته في منزل والد العروس. والجدول رقم (2) يوضح أشهر الخياطات اللاتي كن يخطن الملابس في الماضي.

جدول (2) أشهر الخياطات في الماضي:

الاسم	المكان
موزه بنت درويش	رأس الخيمة
شيخه بنت احمد	رأس الخيمة
مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
موزه بنت عثمان	رأس الخيمة
فاطمة بنت بن كلبان	رأس الخيمة
مريم بنت راشد بن مصبح	رأس الخيمة
كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة

العروس، وقبل ذلك يُنصب في بيت أهل العروس كما سبق ذكره (شراع) في فناء البيت تجلس تحته جارات أم العروس ويبدآن بخياطة ملابس العروس. حيث تدخل امرأة وتأخذ مقاسات العروس، فمن غير المسموح للعروس أن تخرج أمام النساء أو تجلس معهن بعد خطبتها. ثم يبدآن الخياطة، ويُعتبر هذا العمل نوعاً من التكافل الاجتماعي بين أفراد المجتمع في المجتمع التقليدي الإماراتي، فهو عمل تطوعي تقوم به الجارات عن طيب خاطر وفرحاً بالعروس، لا يتقاضين عنه أجراً، حيث يوزع العمل بين النساء المجتمعات فهذه تقص القماش، وثانية تفصله، وتلك تخطه، وأخرى تضرب «التلي» أي تزينه بنوع من ألوان الخيوط التي يزين بها ملابس العروس (الخص، معجم الكتاب، 342-361)، وأخرى تُركب، وأخرى تُركب (العقم للكدورة) أي تُركب أزرار الثياب، وأخرى (تقرض) أي تُقص البرقع وثانية تخطه وهكذا حتى يتم الانتهاء من خياطة كل ملابس العروس وجهازها. كما يُحاط للعريس «كدورة» خاصة يلبسها صباح يوم العرس تُسمى (كدورة مبرسة) لأنها تنقع مع (وقاية نيل) أي طرحة خاصة بالعروس وثوب، في قدر مملوء بالعطور المنوعة مثل: الزعفران والورس والمسك والياسمين، لمدة ليلة كاملة ثم تطبق «كدورة المعرس، ووقاية العروس



الحي تاركات بيوتهن وأزواجهن وعش غولات بخياطة ملابس العروس، وبعض من النساء كن يأخذن قطع الملابس إلى بيوتهن لإكمال خياطتها ثم يأتين بها إلى بيت أهل العروس. وتحدث عن ذلك الاحتفاء إحدى الإخباريات من البيئة الجبلية فتقول: «كان يدق الطبل ويبدأ الغناء قبل العرس بـ 14 يوما وتعزم أم العروس (ياراتها) أي جاراتها، يوم ايببون الحاضر يجتمعن حوالي 40 حرمة يخطن ثياب العروس كن يخطن بأيديهن وحدة ثقص وحدة تفصل، وحدة تثنش الكندورة، وحدة تخطها، وحدة تسوي التلي، وحدة تركبه على الكندورة، وحدة تسوي البادلة وحدة تخطها وتركبها على الخلق، يخطن صبح وعصر عشر أيام إلا الحاضر جاهز، ينحط في الشت وتثله الشداية وياها كم حرمة، وتدور به على البيوت»⁵.

هدايا العروسين في الماضي

لا يُقدم للعروس هدايا من قبل الأهل والأصدقاء بل هي التي تُهدي شيئا من جهازها للصديقات المقربات، لكن ذكرت إحدى الإخباريات عندها يمر جهاز العروس

رقم	اسم	وصف
1	خديجة بنت صالح	رأس الخيمة
2	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
3	لطيفة بنت مزينجا	رأس الخيمة
4	سارة بنت القطان	رأس الخيمة
5	هيا بنت سالم بن عبود	رأس الخيمة
6	فاطمة بنت سلمان	رأس الخيمة
7	شيخه بنت سباح	رأس الخيمة
8	شمسه بنت سلطان	رأس الخيمة
9	مهرة بنت علي	المشارقة / خورفكان
10	راية بنت علي	المشارقة / خورفكان
11	موزة بنت إبراهيم الهولة	عجمان
12	خلفان بن حميد	عجمان
13	بن بهيو	عجمان

وبعد الانتهاء من خياطة الملابس تُرتب وتُصف في سلة كبيرة مصنوعة من السعف، أو توضع في «سحارة» وهي على شكل شنطة لكنها مصنوعة من المعدن والبعض يطلق عليها «تنكة». أو توضع في (بقش) أو صندوق من الخشب. كما هو موضح (انظر صورة رقم 5، 6)

وتستغرق خياطة جهاز العروس ما يقارب عشرة أيام أو أكثر. يبدأ العمل بخياطة الملابس من الصباح حتى موعد الغداء حيث تُقدم لهن أم العروس وجبة الإفطار المكونة من: «الهريس والخبيص والخبز الرقاق، تمر، قهوة». كما تُقدم لهن وجبة الغداء المكونة من: «الأرز والسمنك، أو الأرز واللحم» وتتعاون النساء أيضا في إعداد طعام الغداء، كما تعاون في الخياطة. كل امرأة تقوم بعمل شيء، ويصاحب هذا العمل غناء ابتهاجا بالعرس. ويوزع أهل العروس الطعام على الجيران خاصة أن أغلب الجارات من نساء

على بيوت الجيران لعرضه عليهم يضيف البعض عليه شيئاً بسيطاً مثل: قطعة قماش أو زجاجة عطر. خاصة إذا مروا به على بيت أحد الميسورين فيقدمون شيئاً بسيطاً كهدية. وذكرت إحدى الإخباريات إنه كان يقدم للعروس مع المهر 40 روبية بدل صندوق، وتقصّد بدل هدية يأتي بها أهل العريس وهي عبارة عن صندوق من الخشب تضع فيه العروس ملابسها وأدواتها (الندوة رقم 5.6 ص: 208)، فإذا لم يأتوا بالصندوق يرسلون قيمته ليشتره أهل العروس بأنفسهم⁷. ونلاحظ أن العريس هو الذي تقدم له «العينية» أي الإعانات والهدايا من قبل أهله وجيرانه فهذا يقدم مقداراً من المال، وذلك يقدم ماعزاً أو غنماً (ذبّاح) لذبحها يوم العرس عند إعداد الطعام، وأخري يقدم مؤونة مثل: الطحين، الأرز، القهوة، وغيره من احتياجات الاستعداد للعرس. وهذا الشيء ليس إلزاماً أو إجباراً إنما هي عادة اجتماعية اعتاد عليها المجتمع التقليدي كنوع من التكافل الاجتماعي، وهذه الإعانات ملزمة الرد في مناسبات مماثلة يردّها العريس وأهله لمن قدم له تلك «العينية». وجهاز العروس يعرض على النساء مرتين، خاصة إذا كان الاتفاق أن يكون جهاز العروس على أهل العريس فبعد أن تنتهي أم العريس من إعداد الجهاز تعرض جهاز العروس على جاراتها وصديقاتها في بيتها قبل نقله إلى بيت أهل العروس. ثم ينقل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس يقوم بنقله مجموعة من النساء تكلفهن أم العريس وهن مجموعة من العبيد وتشرف عليهن «الحناية - الداية - الزفاة - الشداية» أو امرأة معينة مختصة بهذا الأمر، وذكر بعض الإخباريين أن بعض الأسر تخصص فرقة لنقل جهاز العروس تمر به على بيوت المنطقة حتى يصل إلى بيت أهل العروس. يصاحب ذلك غناء تردد النساء الأغاني والأهازيج احتفاءً بالعرس، وبعد أن يصل الموكب الذي يحمل جهاز العروس إلى بيت أهلها تستقبلهم أم العروس وتكرم ضيافتهم. وعادة ماتعرض أم العروس جهاز ابنتها بعد الانتهاء من إعدادها وتجهيزه على النساء والمدعوات قبل موعد يوم الزفاف بيوم أو يومين، إما صباحاً أو مساءً. ولكن بعض الأسر كانت تكتفي بعرض جهاز العروس على المدعوات يوم الأربعاء، قبل يوم العرس، فتدعو أم العروس جاراتها لمشاهدة جهاز ابنتها

بعد أن تقدم لهن وليمة الغداء، يُعرض جهاز العروس على الجالسات من قبل امرأة تخصصها أم العروس تجلس أمام الحاضرات وأمامها جهاز العروس المرتب إما في «شت» أو «صندوق» أو «بقشة» كل حسب مقدرته. وتبدأ في عرض الملابس قطعة قطعة بشكل استعراضي حيث تحمل كل قطعة تعرضها أمام الحاضرات مرددة اسمها ونوعها فمثلاً: ترفع القطعة أمام النساء قائلة «هذي كندورة أم التلي من أم المعرس»، تلوح بها أمام الحاضرات ثم تعطيها لأقرب امرأة تجلس على يمينها لتبادلها أيدي الجالسات أمام المرأة التي تعرض جهاز العروس على شكل دائري، وعندما تصل القطعة إلى يد المرأة الجالسة على يسار المسولة عن عرض جهاز العروس على النساء تأخذها وتضعها في مكانها، ثم تعرض قطعة أخرى مسمية إياها مبينة مصدرها فهذه من أم العروس وتلك من أم العريس وهذه من خالة العروس وهكذا حتى تنتهي من كل الملابس، وإذا كان هناك «صوغ» أي ذهب أو فضة ترفعه أمام الجميع مرددة هذي «حيول» من أم المعرس للعروس، أو هذي «شخاب» من المعرس للعروس ثم يتبادلها النساء لرؤيتها لتعود مرة أخرى للمرأة المسولة عن عرض جهاز العروس. والبعض كان يحمل جهاز العروس ويدور به على بيوت الجيران، وحاملات جهاز العروس الممارات به على البيوت كن يحصلن على مكافآت مالية من قبل الجيران، وفي بعض الأحيان تُهدي العروس بعضاً من جهازها لصديقاتها المقربات أو قريباتها إذا كانت الملابس كثيرة.

الاستعداد لحفل الزفاف في الماضي

كان الاحتفال بالعرس في الماضي، على النحو الآتي: عادة ما يبدأ الاحتفاء بالعرس قبل مواعده بأيام، ويستمر حتى يوم العرس. يصف ذلك أحد الإخباريين فيقول: قبل 14 يوماً من موعد العرس يوضع فوق بيت «المعارس» (نشرة) أي علم إشهاراً بأن هذا البيت سيقام فيه عرس، أو بيت فلان عندهم عرس، فبعد الاتفاق يبدأ أهل المعرس في تجهيز جهاز العروس (الحاضر، أو الزهية) ولوازمه لإرساله إلى بيت العروس. كما يبدأون في تجهيز لوازم الطعام (العيش)

الرز حيث يبدأون في تنظيف الأرز وتجهيز (الذباح) الذباح من الغنم أو الماعز لطبخ اللحم، إذ كان الطبخ مشتركاً، تذهب في البداية النساء إلى بيت أهل العريس (جارت أم المعرس) لتنقية «العيش» أي الرز وتنظيفه من الشوائب. حيث يؤتى «اليواني» أي الاشولة أو أكياس الرز، وتُفرغ «اليواني» أكياس الرز على «خُصر» وهي جمع حصيرة، أي سجاد مصنوع من سعف النخيل أو البلاستيك. تُمد في بيت أهل العريس تحت سقف «شراع» وتُفرش السجاجيد تحت ذاك الشراع، ثم تُفرش (الحصر)، وتُفرغ عليها أكياس الرز، لتبدأ النساء في تنظيفه وتنقيته من الشوائب، حيث يبدأن في «نسف العيش» وهي طريقة تتبع لتنظيف الرز من الغبار وذلك بوضعه في صينية والقيام برفعه إلى أعلى وخفضه إلى أسفل لإخراج الغبار منه. ثم ينظفونه من «الشلب» وهو الرز الموجود في أغلفته أي مع قشره، فتقوم النساء بتنقية الرز من تلك القشور والأشياء العالقة فيه من حصى صغيرة أو حبوب سوداء غير صالحة للأكل. وبعد تنظيف الرز يقمن بإرجاعه في «اليواني» أي في أكياس مرة أخرى، وبهذا يكون الرز جاهزاً للطبخ. وأثناء ذلك تقوم النساء بالغناء ودق الطبول احتفالاً بهذه المناسبة. مقابل هذا تقدم لهن أم العريس طعام الغداء أو وجبة من الطعام الخفيف حلواً كان أو مالحاً «ساقوا، مضروبة، هريس» وتستمر هذه العملية مايقارب أسبوعاً. ويكون قد بقي على موعد العرس أسبوع. وفي البيئة الساحلية وصف أحد الإخباريين الاستعداد لحفل الزفاف قائلاً: تعزف الفرق الشعبية «العيالة، المالد، الرزيف» كل مساء أمام بيت أهل العريس. ويوم الأربعاء ينتقل الحفل إلى بيت أهل العروس، حيث يُعرض جهاز العروس على النساء من الأهل والجيران. وتكون العروس قد جهزت، وأهمها حناء العروس الذي يكون قد أُعد قبل العرس بيومين. أما يوم الخميس فيكون حفل الزفاف في بيت أهل العروس فيأتي أهل العريس وأقاربهم وأصدقاءهم من المدعوين. (تعزف الفرق الشعبية) ويقدم «المالد» بعد العشاء. ويكون طبخ الطعام أمام بيت أهل العروس أو قريباً منه، يوزع الطعام على الأهل والجيران (الكل يشارك في توزيع الطعام)

وفي المساء تعزف الفرق الشعبية. أما إذا كان بيت العريس بعيداً عن بيت العروس فيأتي أهل العريس بأغراضهم من طعام «العيش، اللحم» وقدر وكل مايتعلق بأدوات الطبخ، كما يأتون بفرقهم الشعبية وكل مايتعلق بالاحتفال. ويبدأون الطبخ بمجرد وصولهم فإذا وصلوا وقت الظهر يبدأون في طبخ طعام العشاء، ثم يطبخ في اليوم الموالي طعام الإفطار والغداء والعشاء. وكان الكل يشارك عن طيب خاطر فهذا يساعد في الطبخ وآخر في ذبح المواشي، وآخرون يرتبون المكان وآخرون يشاركون في الغناء والفنون الشعبية، كما يقدم الجيران ماينتقص أهل العروس من حاجيات مثل: «زوالي، مفارش، أدوات طبخ من قدور ومستلزمات طبخ الطعام. ألحفة ومخدات ومساند. الذهب للعروس» كما تشارك النساء في الحناء وتجهيز ملابس العروس وحاجياتها. فهناك تكافل بين الناس، الجميع يشارك في الحفل من أفراد المنطقة من خلال التقسيم لمجموعات مجموعة تساعد في ذبح الأغنام ومجموعة تطبخ وأخرى تهتم بالعروس وأخرى تقدم الطعام للمدعوين. كذلك الفرق الشعبية. كان أفرادها من أهل (الفريج) الحي وكانوا يشاركون بدون مقابل مادي، والأمر نفسه بالنسبة إلى الطباخين. وكثيراً ما يقدم المدعوون هدايا «عينية» كمساعدة للعريس فالبعض يقدم أموالاً والبعض يقدم مواشي والبعض يقدم أطعمة متمثلة في «الرز، الطحين، القهوة، الشاي، السكر، الملح». أما أهل المناطق الجبلية المتمثلين في الشحوح (سكان الجبل القريين من الساحل). والبداة (سكان الجبل) فيكون التهيؤ ليوم العرس أو ليلة الزفاف يتم قبل أسبوع، وتكون أيام الاحتفال من الخميس إلى الخميس. فيبدأ أهل العروسين في إرسال (المطاريش) أي رجال يخصصهم والد العريس لدعوة القبائل البعيدة ليوم العرس. كما يُحنى العريس في كفه وقدميه على شكل (غمسه) في احتفالية يقيمها له الأصدقاء، وتقوم بتحنية العريس خالته أو عمته، ويجري إعداد صينية الحناء بشكل خاص يقوم بإعدادها شخص متخصص في ذلك. ويتحنى مع العريس أصدقاءه المحتفون به، وينثر عليه النقود والحلوى. أما احتفالات الشحوح سكان

الجبيل «البداه» فيبدأ الناس من الأهل والأقارب من النساء والرجال بالتوافد إلى بيت العريس يوم الأربعاء منذ الصباح يصعدون إلى أحد الجبال القريبة وغير المرتفعة يجتمعون على شكل مجموعات ويباشرون بالنداء «بالندبة» وهي فن من الفنون الشعبية الخاصة بالبيئة الجبلية ويطلقون النيران من بنادقهم ابتهاجا، ثم ينزلون من على الجبل حيث يتلقاهم أهل العريس، وهكذا تتوافد كل قبيلة إلى منطقة أهل العريس دون أن يتجاوزوا المنطقة المحددة لهم يؤدون «الندبة». فيستقبلهم أهل العريس باطلاق الأعيمة النارية ابتهاجا بقدمهم يستقبلونهم فيسيرون وهم يغنون ويطلقون الأعيمة النارية حتى يصلوا إلى مكان الاحتفال يؤدون الرقصات الشعبية (الرزفة) وهكذا حتى يكتمل وصول كل القبائل. وهناك يقدم لهم وجبة الإفطار المكونة من الهريس، والخبز، والجبن، التمر والعسل والحلوى (انظر الملاحق، معجم الكتاب). وبعد الانتهاء من وجبة الإفطار، يباشرون الرقصات الشعبية فيعج المكان بأصوات قرع الطبول ويسود المرح والفرح وتطلق الأعيمة النارية في الهواء ابتهاجا. وتؤدي الرقصات الشعبية المتمثلة في: الرزيف والرواح، والوهابية. ويستمر الاحتفال حتى العصر فيكون قد اكتمل وصول كل الوفود، وبعد صلاة العصر يتوزع المدعوون في مجموعات كل مجموعة تمثل قبيلة أو جماعة انتظارا لتقديم وجبة العشاء. المكون من الأرز واللحم، حيث يوضع على كل صينية مملوءة بالأرز ذبيحة أو نصف ذبيحة، كما يقدم الخبز المصنوع من البر والعسل، بالاضافة إلى الهريس. ومن عادات الشحوح سكان الجبل «البداه» أن يكون رأس الذبيحة موجودا عند تقديمها للطعام، فمن العيب الشديد أن تقدم الذبيحة بدون رأس فكل جماعة ذبيحة أو ذبيحتان بالرأس. لذلك فعلى والد العريس أن يحسب حساب الذبائح التي ستقدم للمدعوين رجالا ونساء، لأن نقصان الرأس على الوجبة المقدمة معناه احتقار لهم وتنزيل لقدرهم ومقامهم وسيؤدي إلى غضب وقطيعة وعداوة ويقلب الفرح إلى ترح ومشاكل ومشادات. وبعد أن يتم تناول طعام العشاء يعود النشاط للضيوف اذ يباشرون قرع الطبول والرقص ورفع

عقيرتهم «بالندبة» وإطلاق الأعيمة النارية في الفضاء. وتستمر احتفالات العرس عند «البداه» لمدة يومين. يوم في بيت والد العروس، ويوم في بيت والد العريس. فإذا تقرر أن يكون العرس يوم الخميس، فإن إجراءات الحنة والزهوة تتم خلال أيام الأسبوع قبل يوم الأربعاء. لأن يوم الأربعاء هو اليوم الذي يتم الاحتفال به في بيت والد العروس فالعريس وأهله وأقاربه والمدعوون يتجهون منذ صباح يوم الأربعاء إلى بيت والد العروس. وحالما يظهر على مشارف الجبال التي تطل على البيت يباشرون «بالندبة» وإطلاق العيارات النارية في الفضاء، ثم يتحدرون نازلين وهم يهزجون بأغانٍ، فيما يتلقاهم والد العروس وإطلاق طلقات نارية في الفضاء، وبعد الترحيب بهم، وجلسهم تقدم لهم القهوة، كما يقدم لهم طعام الإفطار المكون من الخبز والعسل والسمن، و«الكامي» وهو اللبن الناشف، كما يقدم التمر، والعصيد والخنقروش. وبعد الانتهاء من الطعام يباشرون قرع الطبول وأداء الرقصات الشعبية، مثل رقصة «صودر» ثم يتوقفون لأداء صلاة الظهر وبعد الصلاة تدار فناجين القهوة. و«مداخن» مباخر البخور «الدخون» ويواصلون الرقصات مثل رقصات «الرواح» حتى موعد صلاة العصر، وبعد صلاة العصر يقدم طعام العشاء. ومن العادات أن يقف أحد أفراد العائلة ويقول للمدعوين (بالربع كل قبيلة تدور في مكانها) أي لتجلس كل قبيلة في مكان خاص بها، وتجلس كل قبيلة على شكل دائرة. والهدف من ذلك التأكد من أن كل فرد من المدعوين موجود. وبعد ذلك تقدم أطباق الطعام من الأرز وعلى كل طبق ذبيحة أو نصف ذبيحة برأسها، فالرأس كما ذكرنا علامة على الاحترام والتقدير للضيوف. وبعد الطعام. يعود المدعوون للأهازيج والغناء وتبدأ «الندبات» مرة أخرى. أما النساء فيقبلن داخل بيت العروس. يقدم لهن الطعام والضيافة، وكلما هبط الظلام انسحبن للمبيت في بيوت الأهل والأصحاب. من أقارب أهل العروس. الرجال مع الرجال والنساء مع النساء⁹. ومن أشهر الطباخين والطباخات الذين كانوا يقومون بطبخ طعام الأعراس بمشاركة أهل الحي (الفريج) في الماضي

جدول (3) أشهر الطباخين والطباخات في الماضي :

عبيدان	رأس الخيمة
فطيم بنت فرحان	رأس الخيمة
علي الظهوري	رأس الخيمة
بنات كياي	رأس الخيمة
خماس النعيمي	عجمان
إمارة تسمى عنبرة	عجمان
زايد فيروز ويلقب بـ (زيود)	عجمان
خميس سرحان	الفجيرة

ويتم دعوة الناس ليوم العرس بأن يرسل للنساء نساء ينتقلن من بيت لبيت لدعوة الناس للعرس بأن يقلن للمدعوات (عقب خمس أيام عرس فلان بن فلان على بنت فلان، تفضلوا، يوم الخميس ليلة الجمعة) وكانت أم العروس ترسل نساء أو امرأة معينة تدعو نساء القريش (الحي) لمشاهدة جهاز العروس وأم العريس ترسل نساء للدعوة ليوم العرس. وكانت كل جارة توصي جارتها وتذكرها بموعد العرس. وتصف إحدى الإخباريات طريقة الدعوة للعرس عند بعض من فئات المجتمع فتقول: (تختار أم العروس من 4 إلى 6 حريم ترأسهن أكبرهن سناً وأكثرهن معرفة بالأسر والبيوت وتصف بالعقل والحكمة، تدعوا النساء باسم أم العروس أو أم العريس حسب الطرف الذي يرسلها، وكانت فئات من المجتمع التقليدي تتحرى الدقة في المجموعة التي ترسل لدعوة الناس، فهناك شروط يجب أن تتصف بها هذه المجموعة المرسله للدعوة اعتقاداً بأن ذلك يجلب الفأل الحسن للعرس كأن تكون المرأة المرسله للدعوة متزوجة (ويجربها) أي بكرها ولد وعلاقتها جيدة بزوجها وأهله، أي سعيدة في حياتها الزوجية وأن لا يكون قد مات لها ولد (وهذه عادات ومعتقدات سائدة عند العجم) والعجم فئة ليسوا بالعرب لكنهم سكنوا المنطقة منذ زمن واندمجوا في

البيئة الإماراتية وأصبحوا من نسيج المجتمع لكنهم بقوا محافظين على الكثير من عاداتهم خاصة العادات الخاصة بالزواج. أما الرجال فيدعوهم أبو العريس في المسجد بعد الصلاة، بأن يقول: (يا جماعة تفضلوا يوم الخميس عرس ولديه فلان على بنت فلان، حياكم الله كلكم معزومين، والحاضر يبلغ الغائب)، أما البيوت البعيدة فيرسل لهم رجل على دابة لدعوتهم. وكانت الدعوة تقدم لكل الأهل والجيران والمعارف. أما المناطق البعيدة عن المدينة فكان التواصل يحدث عن طريق التجار والبائعين الذين يأتون إلى المدينة للبيع والشراء، ففي الصباح يأتي البدو من مناطقهم وأهل الجبل من مناطقهم للبيع والشراء في المدينة، هنا يلتقون بأهل المدينة ويوصلون الرسائل أو المعلومات ويأخذون الأخبار ويأتون بالأخبار بين بعضهم البعض، ثم يعودون لمناطقهم حاملين الأخبار وما اشترهه من المدينة من بضائع. ويذهبون لأمير المنطقة حيث كان في الماضي لكل منطقة أمير مسؤول عن شؤونها، ويسلم عليه، فيسأله أمير المنطقة (شو لعلوم) أي ماهي الأخبار؟ فيبدأ بسرد الأخبار التي سمعها في المدينة، فإن كان هناك عرس، يقول له إن فلانا سيزوج ابته في الشهر الفلاني واليوم الفلاني وأنتم معزومون للزواج، فيستعد لحضور الزواج هو وبقية أفراد المنطقة. ولم يكن هناك عدد محدد للمدعوين فالكل مدعو. وعدد المدعوين يقل أو يكثر حسب الأسرة ومعارفها بالناس.

العناية بالعروسين في الماضي

كان المجتمع الإماراتي التقليدي يعتني بالعروس عناية خاصة، وتُهيأ ليوم العرس قبل ذلك بأسبوع أو عشرة أيام، حيث يُفرك جسمها «بالورس والنيل، والكركم، والضيعة» وهي مواد تساعد على تنظيف الجسد وإضفاء لمعان وبياض عليه. والبعض كان يغلي (الرز) والكركم أو الورس والكركم، ويدهن به جسم العروس. وفي اليوم المخصص للحناء تغسل رجالها ويدها فقط، وتأتي (المحنية) هي امرأة متخصصة في الحناء وتحنئها. ويوم العرس يغسل عنها الورس والنيل ثم تجمم من قبل امرأة متخصصة، أو أمها إذا كانت الفتاة صغيرة أو أختها

أشهر التسريحات أيضا: صوت مشرح: وذلك بأن يُسرح الشعر ويُضفر ويُجمع للخلف على شكل دائري. وصوت طلقي: وذلك بأن يُسرح الشعر على ضفائر تُجمع للخلف بشكل متوازٍ من اليمين إلى اليسار. وهناك أيضا تسريحة تُسمى دوارية تشبه العجفة لكنها أقل منها كثافة والتسريحة المخصصة للعروس هي «العجفة» (انظر صورة رقم 7) ومن أشهر النساء اللاتي كن «يعقسن» الفتيات والعرائس في الماضي.

جدول (4) أشهر المعقصات في الماضي:

اسم المعقصة	اسم الفتاة
فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
أمّة بنت سالم	رأس الخيمة
مريم بنت متوت	رأس الخيمة
لطيفة بنت جوهر	رأس الخيمة
بنت حسان	رأس الخيمة
صويحة بنت محبوب	رأس الخيمة
زليخة بوخلود	رأس الخيمة
موزة بنت حميد كاكوليه	رأس الخيمة
لطيفة بنت عنبر	رأس الخيمة
لطيفة بنت عبيد	رأس الخيمة
فاطمة بنت صقر النجيمي	عجمان

أما العريس في الماضي لم يكن له حمام خاص ولا يحتفى به إلا في المناطق الجبلية وبعض من المناطق الساحلية في إمارة الفجيرة وخورفكان حيث كان يُحتفى بالعريس بأن يُحمم بشكل احتفالي، حيث يجلس العريس على كرسي ويأتي رجل ويقوم بتحليقه ويعمل بعد ذلك المكان (عين ماء، أو بئر، أو حوض) يُحمم فيه بشكل احتفالي حيث يغني أصدقاؤه ويدقون الطبول احتفالاً به. ويصف أحد الإخباريين طريقة تحميم العريس في منطقة خورفكان: توضع ملابس (المعرس) العريس المكونة من: كندورة جديدة، فانيلة، غتر، عقال، بشت، نعال) في صينية ويسير العريس يصحبه اثنان من كبار



الكبرى المتزوجة، كما ذكرت إحدى الإخباريات، لكن في أغلب الأحوال الفتاة تتحمم بنفسها وقد تساعد أحدها أخواتها المتزوجات. ولا يجري تحميم العروس بشكل احتفالي كما يكون بصمت وهدوء. ثم تقوم امرأة متخصصة في الاعتناء بشعر العروس يُطلق عليها اسم (المعقصة) حيث تقوم بتسريح شعر العروس ودهنه (بالحل) وهو نوع من أنواع الزيوت، وتعطيره بالزعفران والياس: وهو ورق يدق ويطحن ويُعجن بالماء. والبضاعة: وهي أوراق ورد تدق وتُطحن وتُخلط بالطر والزعفران الذي يُخلط بالمحلب والمخيرية⁹. ومن أشهر التسريحات التي تعمل للعروس يوم عرسها: «العجفة» أو تكون على شكل «شولقي» وتصف لنا إحدى الإخباريات¹⁰ طريقة تسريح شعر العروس يوم عرسها فتقول: بعد تحميم العروس تأتي «المعقصة» لتسريح شعر العروس على شكل ضفائر وتُجمع تلك الضفائر للخلف بشكل دائري، وكل ضفيرة تُعطر بالزعفران والياس، فإذا كان شعر الفتاة طويلاً تنزل لها الشعر على جوانب صدغيها ويسمى ذلك «زلف»، كما تقص لها «قصة» غرة على جبهتها. والشعر الطويل والكثيف يشكل لها تسريحة جميلة كبيرة، توجي بكثافة وجمال شعر الفتاة. أما الفتاة التي لا تملك شعراً كثيفاً وطويلاً فكانت «المعقصة» تضفر مع الشعر خرقاً من القماش الأسود لتعطي كثافة للشعر. كما تضع الزعفران على جبهتها وخلف أذنيها (انظر الملحق، معجم الكتاب ومن



9

فلان سائرة تحني العروس). وتُحني العروس عادة في بيت والدها تقوم بذلك امرأة متخصصة، ولا يقام حفل بمناسبة يوم حناء العروس بل تُحني في غرفة خاصة لا يكون معها إلا بعض الأهل أو أخواتها. وهذا لا يمنع أن تغني لها الصديقات والأخوات ابتهاجا بها وفرحا. وإذا كان بيت أبي العروس صغيراً لا يستوعب عدداً كبيراً من المعزومين، خاصة أن العروس تُحني ثلاث أيام متتالية (من الثلاثاء الأربعاء، الخميس)، تُنقل العروس إلى بيت الجيران، أي البيت الأقرب لبيت أهل العروس، وتُحني هناك، وكان يُغطى وجه العروس ولا يظهر منها إلا قدماءها ويدها في بعض المناطق من البيئة الساحلية كما ذكر بعض الإخباريين.

ومن الأمور التي ذكرها الإخباريون: أن العروس تتمنع عندما يُطلب منها أن تمد يدها لتقوم المحنية بتحنيتها، بل من العيب أن تمد يدها مباشرة فهذا يدل على أنها راغبة في الزواج وليس فيها حياء ولا يحضر يوم الحناء العريس ولا أهله إلا إذا كانوا من أقرب المقربين، فتحضر أخواته أحياناً. فالعروس دائماً تكون (مخبّية) كما ذكرت إحدى الإخباريات لا يراها أحد إلا المقربات. وعادة ما تُحني العروس بالحناء الطبيعي الذي يُخلط بالليمون ويكون قد أعد قبل يوم الحناء بليلة، وهو حناء طبيعي لا تضاف له أي أدوية أو مواد كيميائية ضارة إنما يُعجن بالماء المغلي بالليمون (لومي) أي ليمون جاف، ويخمر عدة ساعات أو يوماً كاملاً (انظر صورة رقم 8، 9).



(الفريج) التي أو أكبر رجال العائلة، ويدق الطبل ويعلو صوت الغناء، تحمل الصينية امرأة من أهل العريس. ويسير الرجال يحمل أحدهم (تشرة) أي علماً، تتبعهم النساء والكل يغني ابتهاجا بالعريس. ويُحمم العريس تحت سدرق، أي شجرة سدر، أو في مزريعة بها حوض أو بركة ماء ثم يرتدي ملابس جديدة، ويعود به الموكب من جديد إلى بيته، ويكون قد أعدت وليمة للمبتهجين بالمعرس، حيث يكون الوقت قد قارب وقت العصر. بعد الوليمة يغادر الجميع ليعودوا بعد العشاء لمواصلة الاحتفال فتُعزف الفرق الشعبية من زريف، هبان، العيالة وغيره من أنواع الفنون (انظر الملاحق، معجم الكتاب)، وقبل منتصف الليل يخرج الموكب مصطحباً العريس في موكب يحملون الإلترارات المثلثة في الفوانيس (الضنر) (التريكات) يسرون حتى بيت العروس يغنون أغاني مخصصة لزفة العريس. وأشهر المغنين في تلك الفترة في خورفكان: مسعود الملا، عبد الرحمن عبدالله¹¹.

حنة العروس في الماضي

كان استخدام الحناء عادة أساسية من عادات احتفالات الزواج في الماضي وكان يُطلق على الحناء مصطلح «حنا»، وهو الاسم المستخدم في الماضي للتعبير عن الحناء أو اليوم الذي تُحني فيه العروس فيقال: حنا العروس، (اليوم يحنون العروس)، (بلت

وتوضع الحناء في طبق حوله الشموع، ويُحتفى بالعروس، بأن ترقص لها صديقاتها وينثر عليها الأموال أو الحلويات بحسب المستوى الاجتماعي للأسرة، لكن أغلب فئات المجتمع يكون يوم الحناء يوماً عادياً يحتفى بالعروس فقط بأن تجلس حولها صديقاتها المقربات وأخواتها يتحنين معها، دون أن تُزين أو تلبس ملابس معينة، تغسل يديها ورجليها من الورس وتُحني، والبعض يغني والبعض لا يغني في يوم الحناء. أما العريس فقد تباينت الإجابات في تحنيتها، فبعض الإخباريين المنتهين للبيئة الجبلية أكدوا على ضرورة تحنية العريس بل هي عادة أساسية من احتفالات الزواج في الماضي، حيث يحتفى به أصحابه ويخصص رجل لتحنيتها والبعض ذكر أن أم العريس هي التي تقوم بتحنيتها، والبعض ذكر أن التي تقوم بذلك امرأة كبيرة في السن من عائلته، أو رجل من أقاربه يقوم بتحنية أسفل القدم فقط، ولا يُترك الحناء في قدم العريس كثيراً بل ساعة ويزال عن قدمه. ويشارك أصحابه في حفل الحناء ويتحنون معه، وتقوم أمه وأهله وأقرباؤه بنثر الحلوى والنقود من حوله احتفاءً به. أما الإخباريون من البيئة البدوية فلم يذكروا أنهم يحنون العريس، أما إخباريو البيئة الساحلية أرجعوا الأمر لرغبة العريس وحسب العائلة، كذلك بعض من سكان المناطق الجبلية رغم وجودهم في بيئة ساحلية مطلة على البحر إلا أنهم يمارسون عادة تحنية العريس والاحتفاء بهذه الليلة كما يفعل سكان المناطق الجبلية (البداة سكان الجبل). وللمحنية أجر بسيط إما يكون مادياً أو عينياً تعطيها أم العروس من (2-5 روبيات) أو قطعة من القماش، حسب المقدرة المادية لأهل العروسين. وذكرت إحدى الإخباريات التي كانت تمتهن مهنة تحنية العرائس أن أجر المحنية بدأ في الارتفاع مع الأيام حتى وصل إلى 30 ريال، وذلك قبل قيام الاتحاد وظهور الدرهم الإماراتي¹². وفي الماضي كان هناك نساء متخصصات في تحنية العرائس ذكر الإخباريون أشهرهن من جاء ذكرهن في جدول (5).



10

وعادة ما يُعاد وضع الحناء في يد العروس عدة مرات (طرقين ثلاثة لين يحمّر) وتُحني مرتين من الصباح حتى الظهر، ثم بعد الظهر حتى العصر، حتى يأخذ الحناء لونه الطبيعي وهو العنابي المائل للأحمر. والبعض يفضل أن يكون عنابياً مائل للأسود، وتُحني العروس بأشكال مختلفة من الحناء مثل: قصة وهي أن تُمد اليدين بالحناء على شكل دائري، وروايب وهي أن يوضع الحناء حول الأظافر على شكل قمع، وبيطان وهي على شكل مثلثات متقابلة بشكل عكسي. ومن الأشكال أيضاً: ييارج، وحية العسو، وهلال ونجمة، ومشي الحمامة (صبيغات الحمامة) أو (ريول الحمامة) وتُنقش يديها ورجليها بنقوش تظهر فيها الأشكال على شكل نقاط ومثلثات، وأشكال النخلة أو أوراق الشجر وغيره (انظر صورة رقم 10، 11) ويوم حناء العروس تجتمع حولها صديقاتها يتحنين معها ويغنين ويرقصن، وهذا يختلف من أسرة لأخرى.

وذكر الإخباريون أن احتفال الحناء أو يوم الحناء له عادات مختلفة بين يئات المجتمع المختلفة (الساحلية، الجبلية، البدوية) فهناك فئات من المجتمع (كالعجم) مثلاً يقيمون احتفالاً خاصاً بيوم الحناء وللعروس ملابس خاصة عادة ما تكون خضراء، وتجلس في غرفة مغطاة بالستائر الخضراء،

الرقم	الاسم	اللقب
1	سليمة بنت غريب	رأس الخيمة
2	مريم بنت إسماعيل	رأس الخيمة
3	عائشة بنت كرم	رأس الخيمة
4	كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة
5	صالحة بنت مزينة	رأس الخيمة
6	بنت خميس بن حميدان	الشارقة / خورفكان
7	شيخة زوجة سيف بن راشد	الشارقة / خورفكان
8	فاطمة الشحي	عجمان
9	فاطمة بنت محمود البناي	عجمان



11

جدول (5) أشهر المحميات في الماضي:

الرقم	الاسم	اللقب
1	مريم محمد سيف حميدان	رأس الخيمة
2	بنت بوعكولة	رأس الخيمة
3	مريم بنت علي	رأس الخيمة
4	آمنة بنت سالم	رأس الخيمة
5	فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
6	شيخة بنت سلطان بوالعري	رأس الخيمة
7	شيخة بنت لبقيشي	رأس الخيمة
8	مريم بنت حيموش	رأس الخيمة
9	مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
10	شيخة بن سلطان بن يوسف	رأس الخيمة
11	بنت الأستاذ	رأس الخيمة
12	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
13	لطيفة بنت مزينة	رأس الخيمة

وحول الحناء ذكرت الإخباريات أن الفتاة في الماضي لم يكن يُسمح لها أن تتحنى إلا يوم العيد، ولا تتحنى بالأشكال السابقة الذكر من نقوش وأشكال إلا يوم عرسها، والفتيات غير المتزوجات يُسمح لهن أن يحنن أيديهن (غمسة) وهي أن تُغمس يدها بالحناء بالكامل أي بدون نقوش، والقدمان لا تُحنى قصة أي لا يرسم الحناء في قدميها بشكل مُرتب، ومقصود، يبين جمال القدمين، كما يحدث للعروس، بل تُغمس قدميها بالحناء أو يُسمح لها بأن تحني قلميها (جوتي) أي أن الحناء يغطي قدميها كاملة كما يغطي الحذاء القدم، و(الجوتي) اسم يُطلق على الحذاء الذي يُغطي القدم بالكامل. فمن العيب أن تنقش الفتاة قلميها ورجليها قبل الزواج.

ملاحظات واستنتاجات

تلاحظ أن عقد القران يُطلق عليه مصطلح «ملجة» أو «ملاكا» كما تُنطق في بعض المناطق. وأكد الجميع على أن عقد القران يكون قبل العرس مباشرة إما ليلة العرس أو قبلها يوم أو يومين،

وإن طالت كانت المدة أسبوعاً بين العقد وبين يوم العرس. و«الملجة» أوقات وأيام مفضلة في الماضي رغم تأكيد أغلب الإخباريين أن كل الشهور مفضلة إلا أنهم لا يفضلون عقد القران بين عيدين أو في شهر رمضان ويرجع هذا أن الأوقات التي ذكرت هي في الأشهر الحرم (ذو القعدة، ذو الحجة، محرم، رجب) أما الأيام فكلها مستحبة لكن الجميع اتفق أن العقد غالباً ما يُعقد يوم الخميس ليلة الجمعة أو يوم الاثنين ليلة الثلاثاء. كما اتفق جميع الإخباريين على أن وقت عقد القران كان يُعقد مساءً بعد صلاة المغرب أو صلاة العشاء. والمكان إما أن يتم العقد في المسجد بعد صلاة العشاء ويقوم به (المطوع) وهو إمام المسجد أو يأتي (المطوع) إلى بيت أهل العروس بعد صلاة العشاء ويعقد القران في بيت والد العروس. وقد اشتهر في المجتمع التقليدي عدد كبير من الشيوخ (المطاوعة) الذين كانوا يقومون بعقد القران. كما جاءت أسماؤهم في جدول رقم (1) ولم يكن في الماضي عقود زواج موثقة ومكتوبة¹³. إلا أن بعض الإخباريين ذكر أن البعض كان يكتب ورقة يُسجل فيها الآتي: (تم زواج فلان من فلانة بمهر وقدره كذا تومان وغائب قدره كذا تومان). وأكد بعض الإخباريين أنه بعد قيام الاتحاد وقيام المؤسسات الاتحادية قام الكثير من الناس بتوثيق العقود في محاكم الدولة. وإصدار وثيقة الزواج (انظر الملاحق نموذج من عقود الزواج).

ونلاحظ من إجابات الإخباريين أن طعام وليمة يوم «الملجة» بسيط مكون من الحلوى «طشت حلوى» وبعض من الفواكة البسيطة حسب مقدرة أهل المعرس. وما يزيد من الحلوى تقوم أم العروس بتقطيعه وتوزيعه على الجيران.

واتفق جميع الإخباريين على أن الذهب كان يُطلق عليه في الماضي اسم «صوغ» ومصطلح صوغ مأخوذ من الصياغة، أي المشغولات الذهبية. واتفقوا على أن الذهب كان قليلاً رغم تنوعه، فالمتدري يقدم ذهباً لعروسه، «خاتم، حيول، مريّة» كل حسب مقدرة، وقد لا يقدم ذهباً إن كانت ظروف العريس لا تساعد على شراء الذهب. لكن أكد أغلب الإخباريين أنه في

حقبة الستينات من القرن الماضي بدأت الأحوال الاقتصادية تتغير خاصة بعد ظهور النفط في دول الخليج القريبة وسفر الكثير للعمل هناك بدأ يكثر تقديم الذهب في مناسبات الزواج.

نلاحظ أن في البيئة الساحلية والبيئة الجبلية تستخدم مصطلح «حاضر» ومصطلح «زهبة» في البيئة البدوية للتعبير عن جهاز العروس، والجهاز في اللغة هو: كل ما تحتاج إليه العروس، وقبل الإسلام كان الأب يمتلك المهر ويشتري لابنته ما تحتاج إليه. وفي الإسلام كانت المرأة تشتري من مهرها الذي تملكه ما تحتاج إليه. وإذا كانت من الطبقة الموسرة اشترى لها الأب جهازها من ماله¹⁴.

ويتكون جهاز العروس في الماضي من مجموعة من الملابس والحلي إن وجدت، والعطور والبخور «الدخون» وغيرها من مستلزمات العروس، كما نلاحظ أن جهاز العروس يتفق عليه في مرحلة الخطوبة، فإما أن يكون على أهل العريس أي يقوم بشرائه أهل العريس، ثم يُرسل لأهل العروس لخياطته، أو يقوم أهل العروس بشرائه ويحسب ذلك من المهر، لكن أغلب الإخباريين أكدوا أن جهاز العروس يكون عادة على أهل العريس تقوم أم العريس بشرائه وتجهيزه بعد أن تختار مجموعة من النساء المقربات منها وتذهب معهن لشرائه، ثم يجهز إما في بقش أو صناديق من الخشب، كل حسب إمكانياته، ويُرسل إلى بيت أهل العروس في موكب من النساء وقد تصاحبهم فرقة شعبية إلى أن يصلوا به بيت أهل العروس ويُسلم إلى أم العروس بواسطة امرأة تكون مسؤولة عنه قد كلفتها أم العريس بذلك. كما نلاحظ أن العروس لم يكن لها أي دور في اختيار جهازها، ولا نوعه، فالتصرف فيه يرجع للأهل. وعادة ما يُرسل الجهاز لبيت أهل العروس قبل العرس بأسبوعين ليتسنى لهم خياطته وترتيبه. وكما ذكرنا أن نقل جهاز العروس كان يوكل إلى امرأة معينة تختارها أم العريس لتكون مسؤولة عن جهاز العروس وتنقل رأي أهل العروس فيما قدم لابنتهم وتستمتع لأي طلب من طلباتهم لتوصله إلى أهل



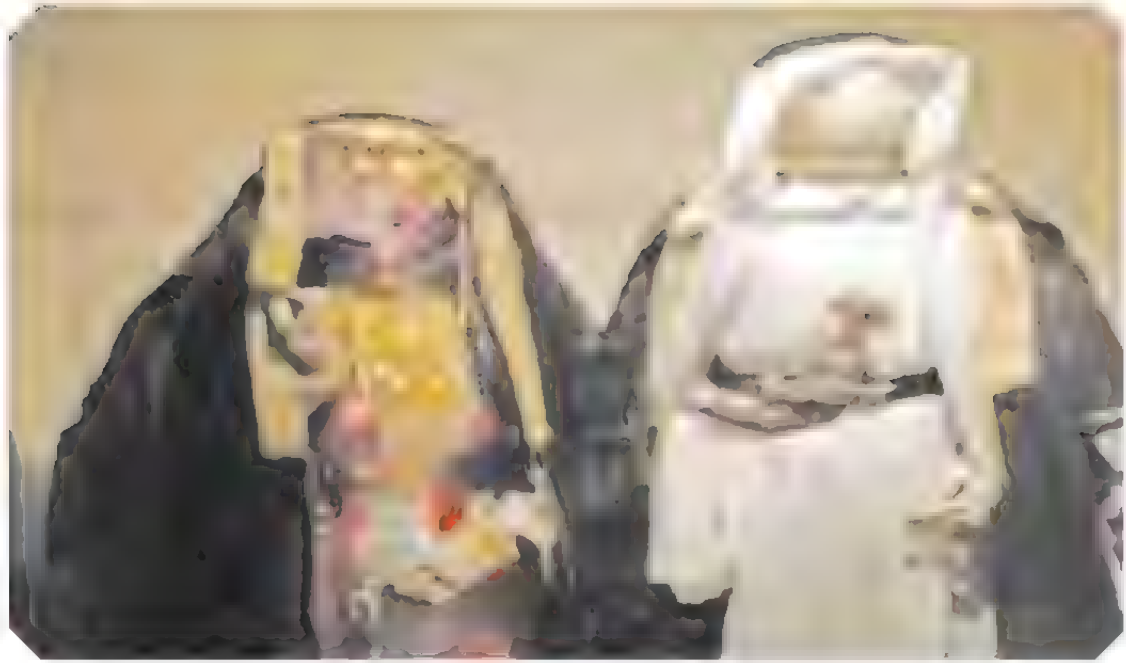
12

يوم عادة ما يكون يوم الأربعاء. ويُعرض جهاز العروس مرتين للنساء مرة في بيت أهل العريس، قبل خياطته تقوم أم العريس، بعرضه على جاراتها قبل إرساله لأهل العروس، ومرة في بيت أهل العروس بعد أن ينتهي من خياطته وترتيبه. قبل يوم العرس يوم، وتُخصص لعرضه امرأة تُعين من قبل أم العروس.

ونلاحظ أن هناك عطوراً ترتبط بأيام العرس وعاداته وتقاليده فهناك عطور خاصة ومميزة تُستخدم للعروس في يوم عرسها، وهناك عطور خاصة بالعروس وملابسها. ومنها ما هو خاص بالمكان الذي يقام فيه العرس والغرفة التي تُرف فيها العروس (الجرة) كذلك هناك عطور لاستقبال الناس وإكرامهم، نلاحظ أيضاً من أجابة الإخباريين أن الحناء شيء أساسي للعرس، وتُحني العروس أكثر من مرة بالحناء للحصول على اللون المطلوب ويلاحظ أن الحناء في الماضي يتكون من مواد طبيعية، يخلط ويصنع في البيت معتمدين على معطيات البيئة، وتقوم بهذا العمل امرأة متخصصة في رسم الحناء، وعادة ما تكون من أهل (الفريج) أي الحي. كما نلاحظ أن البيئة التي تظهر في نقوش الحناء فجميعها مستوحاة من البيئة مثل: رسم شكل النخلة، النجمة

العريس وكان أهل العريس، يحرصون على إرضاء أهل العروس بسؤالهم عن أي شيء ناقص من الجهاز ليسارعوا في استكمالها، ويعبر أهل العروس عن رضاهم عما قدمه أهل العريس، لابنتهم بعبارة الشكر والثناء «بيض الله وجهكم ما قصرتموا» أي وجهكم أبيض كناية عن الرضا وعدم التقصير. ونلاحظ ضرورة إكرام أم العروس للموكب أو الوفد الذي جاء بجهاز ابنتها المُرسَل من قبل أم العريس وذلك بتقديم وليمة من الطعام أو «قوالة» مكونة من الأطعمة إما أن تكون مالحية مثل «الهريس، والثريد، أو المضروية» أو حلوة مثل: «التمر، والساقو، والخبيص»، وينعكس الموقف هنا عندما يأتي الموكب المصاحب للعروس يوم نقلها البيت زوجها (حوال العروس) تستقبلهم أيضاً أم العريس، وتكرمهم بوليمة تعد خصيصاً لهم مكونة من: (الرز) (العيش) واللحم، أو الهريس، والخبيص، والثريد).

ونلاحظ عادة أخرى من عادات الزواج في الماضي وهي أن يُعرض جهاز العروس على المهنيين والأهل والأصدقاء بعد أن تكتمل خياطته ويتم ترتيبه إما في: بقش، أو شت، وهي سلة مصنوعة من سعف النخيل، أو صندوق من الخشب، قبل يوم العرس



13

خاصة تتميز بلونها الأخضر، والاحتفاء بها بالرقص والغناء ونثر الحلويات والمكسرات.

نلاحظ أيضاً أن هناك ملابس خاصة ومميزة للعروسين. فتتميز العروس بلبس الكندورة المخورة المزينة بالتلي «الكندورة أم التلي» وسروال مزين بالبادلة بالإضافة إلى الثوب الميزع المتميز بالواله الزاهية المختلفة المختلطة بين الأحمر، والذهبي، والأزرق، والأصفر، والوقاية المنقذة، والبرقع. بالإضافة إلى لبسها للذهب بأنواعه وأشكاله. كما تتميز بتسريحة الشعر «العجفة».

ولا يقتصر هذا الأمر على العروس فقط، فالعريس أيضاً يتميز بملابس خاصة يوم عرسه تميزه عن بقية الحضور، فهو يلبس الكندورة البيضاء والغتر البيضاء والعقال مرتدياً البشت الأسود الذي عادة ما يلبس في فصل الصيف، أو البني الثقيل في فصل الشتاء. كما يحمل في يده عصا ويرتدي نعالاً جديدة ويضع على خصره الخنجر كما هو موضح في الصورة (انظر صورة: 12، 13).

كما نلاحظ أن هناك اعتناء خاصاً بالعروسين، فللعروس أناس متخصصون بالاعتناء بها قبل

والقمر، بكرة وقعود (البكرة أنثى الناقة، والقعود ذكر الناقة) حتى الأداة التي كانت تُستخدم لنقش الحناء مأخوذة من البيئة وهي (خوصة) أي ورقة من أوراق النخيل وهي سعفة النخيل، حيث كانت تغمس في الحناء ثم يوضع بواسطة الحناء في يد العروس تنقش لها النقوش وتُرسَم لها خطوط دقيقة، أو تستخدم أصابع اليد لوضع الحناء، ثم تطور الأمر في استخدام الأدوات وأصبح تُستخدم أعواد الكبريت كأداة لرسم الحناء.

ونلاحظ أيضاً أن الاحتفاء بيوم الحناء يكاد يكون معدوماً في أغلب مناطق البيئة الساحلية في الماضي، وإن وجد يكون على نطاق أفراد العائلة المقربين من العروس، لكن يظهر الاحتفاء بيوم الحناء للعريس أكثر في البيئة الساحلية في مناطق ساحلية مثل الفجيرة، وخورفكان. كذلك البيئة الجبلية في حناء العريس، حيث يقام للعريس حفل يشاركه فيه أهل فهناك أناس متخصصون يقومون بحناء العريس. كذلك هناك فئات جاءت إلى المجتمع الإماراتي واندججت فيه وأصبحت من لسيح المجتمع سبق ذكرهم لا تزال تحتفظ بعبادات يوم الحناء وذلك بتخصيص يوم لحناء العروس وإلباسها ملابس

أما الاستحمام فإما أن يتحمم بنفسه، ثم تقوم أمه بتبخيره وتعطيره، أو يحمم باحتفال كما ذكر الإخباريون من مناطق مثل: خورفكان التابعة لإمارة الشارقة، وإمارة الفجيرة، أو الذهاب به إلى إحدى العيون المائية، وإركابه على خيل والاحتفاء به بالغناء والرقص كما تفعل بعض الفئات من البيئة الساحلية (البلوش). كذلك تقوم بعض الفئات بتحنية العريس، باحتفال وغناء كما ذكر سابقاً.

موعد العرس بفترة طويلة، متمثلون في «المعقصة» أو الشدايدية، الزفافة، المحنية» والمحنية تحني يديها ورجليها، والمعقصة تضفر شعرها. والشدايدية تقوم بكل تلك المهام بالإضافة إلى اصطحاب العروس إلى بيت زوجها والبقاء معها عدة أيام تهتم بشؤونها حتى تعاد حياتها الجديدة ثم تغادرها. كذلك العريس له احتفاء في يوم عرسه، فيذهب «للمحسن» أي الحلاق ليتولى تنظيف شعر الرأس والوجه، وتنسيقه.

المواهب

- 13 - في دبي 1960 بدأ ترسيخ النظام القضائي وإرساء الأسس للمحاكم وإقرار القوانين والتنظيمات القضائية وفي أبوظبي 1968 صدر قانون في أبوظبي بإنشاء محاكم أبوظبي وتنظيمها، وفي عام 1969 أنشأت إمارة الفجيرة محكمة رئيسية، وأسست كل من عجمان والشارقة ورأس الخيمة وأم القيوين محاكمها من خلال إقرار القوانين التنظيمية في عام 1971 م. أنظر: ميزان العدالة، نصف قرن من محاكم دبي، غريم ويلسون: ص: 143 و ص: 190
- 14 - آل ثاني (نورة ناصر)، مرجع سابق، ص: 31

صور

* الصور من الكاتبة.

- 1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png
- 2، 3، 4، 10، 11 - متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة، إبريل 2013 م
- 5، 6 - الصور تم التقاطها من متحف عجمان ديسمبر 2012 م
- 7 - تم التقاطها في أحد المعارض التراثية في مدرسة البيضاء للتعليم الأساسي، بإمارة رأس الخيمة، الإمارات العربية المتحدة.
- 8، 9 - تم التقاطهم في مركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.
- 12، 13 - الصور تم التقاطها من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة، إبريل 2013 م، ومركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.

- 1 - يمانى، (مي)، مرجع سابق ص: 117.
- 2 - المطر وشي (علي محمد)، تاريخ التعليم التقليدي في مدينة عجمان. منذ مطلع القرن العشرين حتى عقد السبعينات منه، المجلس الوطني للإعلام، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2013، ص: 209-208.
- 3 - د. عارف الشيخ مأذون شرعي. في محاكم دبي. تم اللقاء في 20/9/2012.
- 4 - الجروان، (محمد راشد) مرجع سابق ص: 57
- 5 - هي دراهم محدودة لجهاز العروس من ثياب وزينة. وتختلف حسب حالة الناس وظروفهم المادية، ماعدا الوليمة ومايتبعها من أفراح قهفي على الزوج والغالب عند أهل المدن وليمة مكونة من هريس وفقاع، وحلوى، ثم الدخول في نقس الليلة، ويسبق ذلك احتفال لمدة ثلاثة أيام.
- 6 - الإخبارية: (خديجة عبد الله سعيد / الشارقة / دب الحص، تم اللقاء بها في 15/4/2011.
- 7 - الإخبارية: خديجة حميدان / رأس الخيمة ، تم اللقاء بها في 10/6/2012.
- 8 - لقيوس (عبد الله راشد)، مرجع سابق، ص: 56.
- 9 - المعلومات قامت بجمعها: آمنه محمد صالح بوكفيل، بحث مقدم لمتحف عجمان، بدولة الإمارات العربية المتحدة.
- 10 - الإخبارية: موزة محمد علي بن سيف بن بخيت الفلاسي.
- 11 - الإخباري: خالد محمد حرية / منطقة خورفكان / الشارقة / تم اللقاء في 10/6/20012
- 12 - الإخبارية: مريم محمد سيف / رأس الخيمة. تم اللقاء في: 15/5/2011 م



لعبة الدوامات

ألعاب الأطفال الشعبية في الموروث الأندلسي

د. محمود أحمد مديّة - كاتب من مصر

مقدمة

لم تغب عن الحضارة الإسلامية روح اللعب والترفيه باعتبارهما ظاهرة إنسانية وطبيعية وتلقائية تنبع من النشاط الإنساني لمكونات المجتمع من الأطفال والفتيان والشباب وكذلك الكبار، والتي ابتكروها وشكلوها من خلال تأثيرهم بمجمل العناصر الاجتماعية لمجتمعهم وبيئاتهم المحيطة باعتبارها أنموذجاً حياً ومرآة صادقة لمظاهر الحياة لأنها تُعلم وتُرسخ العادات والتقاليد الموروثة من القيادة والتعاون والعزيمة والإرادة والقوة والشجاعة والسرعة.

لذا تعتبر الألعاب بمختلف أشكالها وأنواعها من أقدم الصور التعبيرية التي رافقت الحضارة الإنسانية، والمتتبع لتاريخ الألعاب بصفة عامة يكشف مدى تمكن الإنسان على وجه العموم للعديد من الطرق والأساليب التي من خلالها يستطيع أن يفتح لنفسه أبواباً من الترويح عن روحه لحل المشكلات والصعوبات

التي يتعرض لها، كما يشكل اللعب للفرد باختلاف وسائله جانباً مهماً من جوانب حياته، في الوقت الذي لا يمكن أن نعتبر كل ترفيه مجوئاً أو مضيعة للوقت لما له من جوانب وفوائد إيجابية لحياة الأفراد كونها - أي الألعاب - متصلة بالفنون والرياضات.

كما أنها تعكس وتسلط الضوء على أهم وأبرز الموروثات الثقافية والتراثية لأي مجتمع من المجتمعات والتي تتناقلها وتتوارثها، ومن بينها شكل المعيشة وطرق الحياة في تلك المجتمعات، لذا فالألعاب التراثية تُعد إرثاً خاصاً له مكانته البارزة في ذاكرة الأفراد والمجتمعات.

وارتبطت أيضاً - أي الألعاب - بالطرائف واللطائف وحسن التصرف في مواقفها، وهو ما نجده في المجتمع الأندلسي والذي بدأ في محاكاة الطبيعة وتشكيل نماذج منها لتظهر لنا مدى الزخم الحضاري لتلك البقعة متمثلة في ألعابها وطرق اللهو لمجتمعها، والتي في الأصل هي نتاج لتراكم ثقافي واجتماعي وديني وسياسي.

تعريف اللعب في اللغة

1 - اللعب في اللغة والاصطلاح:

اللعب لغة: يذكر ابن منظور قوله عن اللعب بأنه «ضد الجد، لعب يلعب لعباً ولعباً، ولعب، وتلاعب، وتلاعب مرة بعد أخرى، واللعبة، نوع من اللعب، واللعبة: جزم ما يلعب به كالشطرنج ونحوه. قيل عن اللعبة هي التمثال»¹.

أما اللعب اصطلاحاً، فهو تلك الحركات التي يقصد بها المتعة في تأديتها، والتي تحتوي على مجموعة من النشاطات الحيوية التي تدخل السرور والبهجة على صاحبها، باعتباره من الحاجات الغريزية عند الفرد وبصفة خاصة الأطفال، والتي تساعد على نمو عقله وجسمه على حد سواء².

ويتسق مع اللعب أيضاً مصطلح اللهو والذي يعني كل فعل يشغل الإنسان ويلهيه عما ينفعه دون

أن تكون له فائدة، كما يشكل اللهو ما فيه ترويح للنفس وإبعاد للسأم والتعب عنها. شريطة أن لا يكون فيه محرم حيث يقول ربنا ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْخَدِيثِ لِيُضِلَّ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ﴾³. ويقول ﴿قُلْ مَا عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ مِّنَ اللَّهِو وَمِنَ التَّجَارَةِ وَاللَّهُ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾⁴.

وقد اشتهر العرب في العصور السابقة للإسلام بالكثير من الألعاب المختلفة والتي تعود جذورها إلى أمد بعيد، حيث عرف العرب في جاهليتهم ألواناً من ضروب اللهو وأصناف اللعب من الصيد⁵ والقنص⁶ وسباق الخيل وغيرها من فنون اللعب⁷، كما تفتنوا في الوسائل والطرق التي شغلوا بها أوقاتهم وأوقات أطفالهم من الفتيان والفتيات والتي ابتدئوها أو اكتسبوها أو طوروها نتيجة احتكاكهم بالشعوب والحضارات بعد الفتح الإسلامي⁸.

كما مارس المسلمون العديد من الألعاب والرياضات واتخذوها من وسائل الترويح عن النفس، ومن أهمها المصارعة والسباحة والرمي والسباق والقفز وحمل الأثقال وألعاب الخيل والفروسية والصيد، مارسوا أيضاً ألعاب الكرة وكان لهم الفضل في تطويرها ونقلها إلى الأمم الأخرى.

2 - نظرة الإسلام للعب:

حث الإسلام على جملة من الأشياء وشجعها: ومن بينها اللعب وتأدية بعض الرياضات لبناء الشخصية القوية والفتية للشباب المسلم، من خلال بنائه الجسماني ومقوماته الإنسانية، وأيضاً من مبدأ الترويح عن النفس باعتباره أمراً أباحتها الشرائع كلها؛ ولكونه من متطلبات الفطرة البشرية؛ فقد أخبرنا الله سبحانه وتعالى عن إخوة يوسف حينما احتالوا لأخذ أخيه يوسف عليه السلام مخاطبين أباهم حيث قال: ﴿أَرْسَلْهُ مَعَنَا غَدًا يَزْتَعِ وَيَلْعَبُ وَنَأْتِلْهُ لِحَافِظُونَ﴾⁹.

لذا نرى رسول الله ﷺ يشجع حركة الفرسان وتدريباتهم اليومية، ورياضة سباق الخيل وأشرف عليها بنفسه؛ فعن أنس رضي الله عنه قال: كانت

ناقلة لرسول الله صلى الله عليه وسلم تسمى «العضباء» وكانت لا تُسَبِّق، فجاء أعرابي على قعود له فسبقها، فاشتد ذلك على المسلمين، فقال ﷺ: «إن حقاً على الله أن لا يرتفع شيء من الدنيا إلا وضعه» (رواه البخاري).

وشجع أيضاً ﷺ المصارعة والرمي وممارستها؛ فحين خرج على قوم من أسلم يتناضلون بالسوق فقال: «ارموا بني إسماعيل فإن أياكم كان رامياً» (رواه البخاري). كما شجع حمل الأثقال، قال ابن القيم: «مر النبي صلى الله عليه وسلم بقوم يرفعون حجراً ليعرفوا الأشد منهم فلم ينكر عليهم». وورد أنه ﷺ كان يرى أصحابه يتسابقون على الأقدام (الجري) ويقرهم عليه. وعن عائشة رضي الله عنها أنها كانت مع رسول الله ﷺ في سفر قالت: فسابقته على رجلي، فلما حملت اللحم سابقته فسبقني، قال: «هذه بتلك السابقة» (رواه أبو داود).

ومن دلائل إباحة الترويح واللعب المباح، ما جاء في حديث عائشة رضي الله عنها في قصة لعب الحبشة في المسجد يوم العيد أن النبي ﷺ قال: «لتعلم يهود أن في ديننا فُسْحَةً، إني أرسلتُ بحنيفية سمحة» (رواه أحمد).

كما نجد رسول الله ﷺ يلاعب أهله ويمازحهم ويروّح عنهم. ولكن يفعل ذلك بكل خصوصية؛ فقد كان -عليه الصلاة والسلام- يسابق زوجته عائشة رضي الله عنها، بعد أن يأمر الجيش بالمضي والسبق؛ فعن عائشة رضي الله عنها قالت: (خرجت مع النبي ﷺ في بعض أسفاره وأنا جارية لم أحمل اللحم ولم أبذل، فقال للنّاس: تقدّموا، فتقدّموا، ثم قال لي: تعالي حتى أسابقك؛ فسابقته فسبقته، فسكت عني، حتى إذا حملت اللحم وبدئت ونسيت، خرجت معه في بعض أسفاره، فقال للنّاس: تقدّموا، فتقدّموا، ثم قال: تعالي حتى أسابقك فسابقته، فسبقني، فجعل يضحك، وهو يقول: هذه بتلك) (رواه أحمد).

وأكد الفقهاء على ضرورة ممارسة الألعاب خاصة عند الأطفال باعتبارها من الحاجات الأساسية له

لبناء جسمه وعقله وهو ما ذكره الإمام سحنون بقوله «ومما يدل على مسلك السلف في حسن التربية أنهم كانوا لا يعيبون على الصبيان اللعب في أوقات الفراغ، لما يتحققون من أن تلك الرياضة ضرورية لنمو أبدانهم وسلامة أجسامهم»¹⁰.

ولما للألعاب من دور في تقوية البدن وقوائد صحية عديدة كونها تُزيل عن الجسم المخلفات الضارة، وتعمل على تقوية العضلات وتنشيط الدورة الدموية نجد أن ابن القيم يشدد على هذا الأمر بقوله: «وتعود البدن الخفة والنشاط، وتجعله قابلاً للغذاء، وتصلب المفاصل، وتقوي الأوتار والرباطات، وتؤمن جميع الأمراض المادية وأكثر الأمراض المزاجية. إذا استعمل القدر المعتدل منها في وقته، وكان باقي التدبير صواباً، وقال: كل عضو له رياضة خاصة يقوى بها. وأما ركوب الخيل ورمي النشاب والصراع والمسابقة على الأقدام فرياضة للبدن كله، وهي قالة لأمراض مزمنة»¹¹.

3 - موقف المجتمع الأندلسي من الألعاب:

إن الناظر للحضارة العربية الإسلامية في الأندلس يجد نفسه غارقاً في غياهب العلم والفن اللذين شكلا مضمون المتخيل الأندلسي، والذي نراه كثيراً من الأحيان ممزوجاً بالأساطير والقصص وال نوادر التي تضيف نوعاً من أنواع الدهشة والتعجب الذي يصاحبه تساؤلات تدفعنا للبحث والتنقيب عن تلك الموروثات، لكي نكتشف مدى القدر الذي وصلت إليه الأندلس من حضارة صبغت الغرب الأوروبي بالطابع الأندلسي وهو ما نجد مردوده في الحياة الأوروبية جمعاء حتى الآن والتي من بينها فنون اللعب واللهو.

حيث عرف المجتمع الأندلسي العديد من الألعاب التي ارتبطت بترائه وعاداته وتقاليده، والتي بدت نوعاً من أنواع التسلية والترفيه مرة، ومرة تعكس روح المجتمع بمختلف طبقاته وعناصره مرة أخرى. لهذا فقد طور وابتكر الأندلسيون عدداً من الألعاب التي مورست في مجتمعاتهم بكافة طبقاته وشرائحه، منها ما اختص به فقراؤه قبل أغنيائه في أماكن تجمعهم خاصة في الشوارع والأزقة والحارات فضلاً عن

الأسواق، فالتفت حولها الكبار قبل الصغار، واستمتع بها أهل الريف مع سكان الحضر خاصة في المناسبات العامة في الساحات والطرق حيث «سئل مالك عن الرجل يمر علي الطريق فإذا باللاعبين علي الطريق أتري أن يمضي أم يرج»¹²، فشاهدوا ألعاب مختلفة ما بين سحرية وبهلوانية مارسها لاعبون أجادوا تأدية حركاتها بإتقان وفن، ومنهم من مارسها لخداع الناس وسرقتهم كالحواة والسحرة.

وقد ساعد على انتشار مثل هذه الألعاب تلك التركيبة الثقافية والفنية لن قطنوا الأندلس قبل وبعد الحكم الإسلامي على مدى العصور التاريخية المتلاحقة من رومان واسبان وبربر وقوط وعرب وغيرهم، فشكوا موروثاً فنياً طبع بطابع الأندلس¹³.

وأهل الأندلس بطبيعتهم محبوبون للهو والترف والمجون والاحتفال بأعيادهم الكثيرة ومناسباتهم العديدة والمختلفة، منها ما هو إسلامي كعيد الأضحى وعيد الفطر والمناسبات الدينية كعاشوراء ونصف شعبان وليلة القدر، ومنها غير الإسلامي كعيد العنصرة وينير والعصير وغيرها، والتي كانت مدعاة للخروج للحدائق والجنان والمنتزهات¹⁴، حيث تميزت الأندلس بالعديد من المعطيات الطبيعية التي أهلتها لأن تكون ملجأ لهم للتنفيس وقضاء العطلات، حيث تميزت بجمالها، واعتدال هوائها، وخضرتها، وأنهارها المتدفقة، ومروجها الياض، وسحر طبيعتها. فكانت أغنى بلاد المسلمين منظراً وأوفرها جمالاً، فترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاها السهول الواسعة وتجري فيها الجداول والأنهار وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيوار وتنساب الماشية والأنعام في مراعيها الجميلة ويعمل الفلاحون في حقولها الخضراء ويعطر التسميم جوها المعتدل وبساتينها المشرقة كمدينة المرية المعروفة بمنتزهاتها والعديدة والشهيرة كمنتزة الصمادجية، ومنى عبدوس، ومنى غسان، ومنتزة برجة¹⁵، والبطحاء والغدير والعين الكبيرة¹⁶، كما اشتهرت غرناطة بمنتزهاتها: كمنتزة كحور مؤمل، وحور الوداع، وعين الدمع، والسبيكة، يضاف لذلك أنهارها وجنتاتها الخلابة¹⁷.

ومدينة اشبيلية والتي كانت من أكثر ميادين اللهو واللعب والمضحكات فكانت تسمى مدينة الأدب واللهو والطرب في الأندلس «قد تقدم في نهر اشبيلية ومنتزهها من النوادر المضحكات ما فيه كفاية وهو ميدان لهوهم ومضحكاتهم وتنديريهم، أهل اشبيلية أكثر العالم طنزاً وتهكماً، قد طبعوا علي ذلك»¹⁸، فكان أهلها «أخف الناس أرواحاً، واطبعهم نوادر واحملهم لمزاح»¹⁹. ومدينة شرش التي تشبه في جمالها مدينة اشبيلية في منتزهاتها وملاهيها التي انتشرت في معظم أرجائها فتخرج إليها الأسر والأصحاب بقضاء العطلات والأوقات فكان «لا تری بها إلا عاشقاً ومعشوقاً»²⁰، ونفس الأمر بالنسبة لمدينة أبدة²¹ المعروفة بأصناف الملاهي والمراقص فكانت ترقص بها راقصات مشهورات ومعروفات بحسنهن فكن يمارسن العديد من الألعاب والحركات أثناء رقصهن كاللعب بالسيوف كما يذكر المقرئ بقوله «فإنهن أحقق خلق الله تعالى باللعب بالسيوف والدك وإخراج القروي والمرباط والمتوجه»²².

كما امتدح العديد من المؤرخين والرحالة روح المرح والتسلية واللهو التي تمتعت بها الأندلس بأن «لأهل الأندلس دعاية وحلاوة في محاوراتهم، وأجوبة بديهة مسكتة، والظرف فيهم والأدب كالغريزة، حتى في حياتهم وبهجتهم، فضلاً عن علمائهم وأكبارهم»²³. واختصت بعض المناطق في الأندلس ببعض الألعاب في حين غابت عن بعضها، كقرطبة فكانت مدينة الألعاب والفنون الهزلية والمضحكة والمبهجة كما أشار لذلك المقرئ بقوله «وهي مختصة بأصحاب فنون الهزل وما ينحو منحاه»²⁴، كما أنها عجت بالمهرجين والمهذرين الذين ينطقون بتوافه الكلام، الأمر الذي أشار إليه المحتسب بعدم جلوسهم -أي المهرجين والمهذرين- في الطرقات والشوارع العامة لما في ذلك من مضرة علي المارين وهو ما ذكره السقطي بقوله «ولا يترك المبهرجين والمهذرين يجعلون مجالسهم إلا في الشوارع السالكة أو حيث يجتمع الناس ويمنعون من أن يهذروا على النساء ولا جهال الرجال»²⁵.



صورة توضح كيفية لعب لعبة الخمسة

النوع والتي في بعض الأحيان تتخذ أبعاداً سلوكية ومعرفية ووجدانية، ومنها ما التسم بخصوصيتها.

ومنها الألعاب الذهنية وهي تلك الألعاب المعتمدة على التفكير وحساب العقل في تأديتها، وقد تستغرق بعض الوقت في القيام بها كلعبة الشطرنج، والخمسة والفرق، والتي تهدف لترقية الوظائف العليا لدى الأفراد كالإدراك والتفكير والتوقع والتنبؤ وغيرها من العمليات القائمة على التفكير لأنها تساعد أيضاً في إماء القدرة على التشخيص والإبداع والفحص والملاحظة.²⁷

ومن أبرز الألعاب

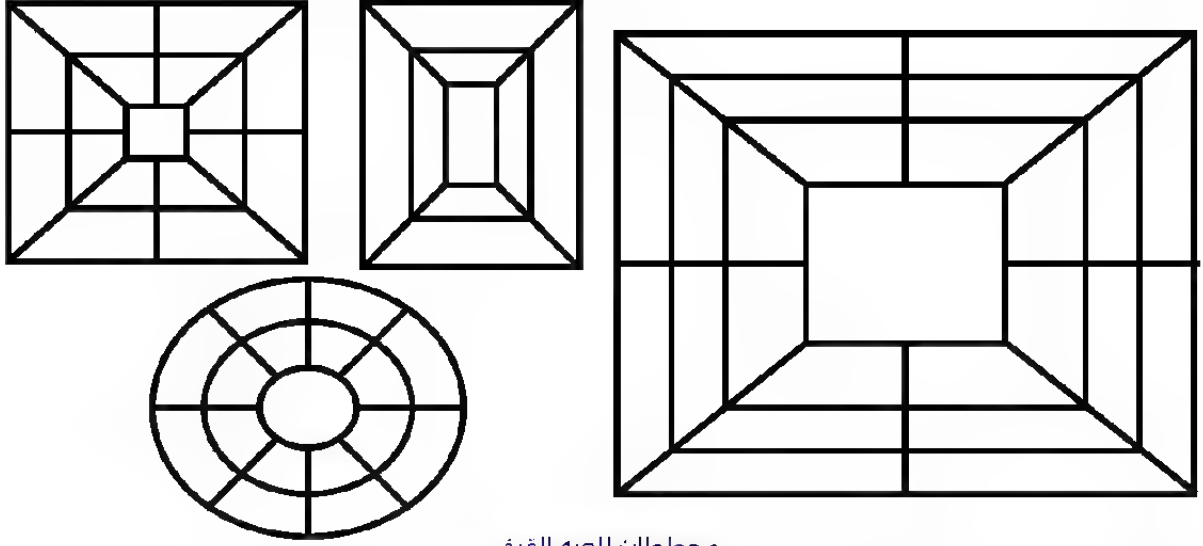
التي مارسها الأطفال في المجتمع الأندلسي

1 - لعبة الخمسة:

الخمسة لعبة اشتهر بها الأطفال وخاصة الفتيات من العوام في الأندلس²⁸، وهي من الألعاب الشبيهة بالشطرنج من حيث اعتمادها على بعض القطع الحجرية الصغيرة، والتي تعتمد على التفكير والحساب والتركيز، فهي من الألعاب البديلة عنها عند العامة ولكنها سهلة بالنسبة لها، فهي على رأس الألعاب التي اعتاد النسوة والفتيات لعبها وذلك باستخدام خمس قطع صغيرة من الحجارة

واعتبرت ألعاب الأطفال من أبرز وأهم الألعاب والتي يمكن أن تندرج تحت ذلك النوع الذي يهدف إلى الترفيه وتمضية الوقت في مقامها الأول للأطفال ومن الفتيات والفتيان، والتي مارسوها دولها تخطيطاً أو إعداد مسبق لها، وفي الغالب هي عبارة عن مجموعة من الألعاب التي تستلزم نوعاً من النشاط والحركة مما يتناسب مع طبيعة تكوين لاعبيها، ويذكر في هذا الشأن الإمام سحنون بقوله وما ذكر أيضاً عن الإمام الغزالي بقوله «ينبغي أن يؤذن للصبي بعد الانصراف من الكتاب أن يلعب لعباً جميلاً يسترخ إليه من تعب المكتب بحيث لا يتعب في اللعب، فإن منع الصبي من اللعب وإرهاقه في التعليم دائماً يمت قلبه ويبطل ذكائه»²⁹. ومارس الأطفال من عوام الأندلس العديد من الألعاب التي ذكرتها كتب الفقه والحسبة والتي اتخذوها وسائل للهو واللعب، فاستأنسوا بها.

وتنوعت ألعاب الأطفال ما بين فردية وجماعية، فالألعاب الفردية هي تلك الحركات التي يؤديها شخص واحد أو أكثر يمتلك الموهبة والمهارة في تأدية حركاته وأقواله ومواقفه، باستخدام بعض الأدوات التي تساعد في إنجازها، وتعددت تلك الأدوات ما بين فصاحة اللسان وحسن القول والذكاء والفتنة وسرعة البديهة، فضلاً عن الخفة والتي تسم أغلبها بحرية الممارسة، والخضوع لبعض القوانين والقواعد الخاصة بها، وتختلف أيضاً تلك الأدوات من حيث



محططان للعبة القرقر

وهي الأخرى تشبه الشطرنج والخميسة، ولكنها تشبه بدرجة كبيرة لعبة (السيجة) في مصر، وهي عبارة عن مجموعة من الخطوط التي ترسم على الأرض وعددها أربعة وعشرون خطاً، تصف بها بعض الحصيات بطريقة حسابية، وقد يمارسها لاعبان أو أكثر، ومورست تلك اللعبة في الشارع عن طريق الأطفال أو بعض الكبار³⁴.

3 - الدوامات :

الدوامة لعبة من لعب الصبيان عرفها العرب قديماً قبل الإسلام وهي من اللعب المشهورة عندهم. وهي عبارة عن قطعة من الخشب يرمونها بالخيوط فتدور، وتسمى أيضاً المصراع، وسميت بالدوامة لدورها³⁵.

وتتكون من قطعة من الخشب مهيأة على وضع خاص إذ تكون مخروطية الشكل. ويوجد بطرفها مسمار صغير لتدور عليه، ويقوم الأولاد بتجويرها بمسمار حاد، ومن ثم يفتحون بها أكثر من فتحة جانبية وفتحة كبيرة من أعلى³⁶.

ويلزم اللاعب خيطاً من القماش من النوع القوي. يلف به حول الدوامة لفاً دائرياً، وبحركة فنية منه يبدأ بلف الدوامة باستخدام الخيط على الأرض، ويبدؤون في استعراض مهاراتهم في استخدام الدوامة³⁷.

والحصوات، وتستند إلى مهارة التركيز، حيث تعمل كل لاعبة على التقاط الحجارة التي يتم تقاذفها في الهواء. وذلك بشكل متناغم يحول دون إسقاطها، إذ يعتبر إسقاط إحدى قطع الحجارة بمثابة هزيمة أمام الفريق المنافس، لذا نجد ابن قزمان يتناولها في إحدى أزجاله حيث يصفها بأنها ليست كلعبة الشطرنج في تأديتها ولكنها أسهل بكثير بقوله²⁹:

قال لي: أشنه ترك بو عبيسه

لسنه الشطرنج كلعبة الخميسة

2 - لعبة القرقر:

القرقر والجمع قرقر، وهي لعبة للصبيان يخطون بها أربعة عشر خطاً مربعاً، كل مربع منها داخل الآخر، ويصفون بين تلك المربعات حصيات صغيرة على طريقة معينة³⁰، وتعرف أيضاً بعدة أسماء من السدر أو الطين وتسمى أيضاً الرحلة³¹.

والقرقر بكسر القاف لعبة للصبيان في الأندلس³²، اشتهر بلعبها أهل الحجاز، وهي عبارة عن خط مربع في وسطه خطوط متوازية ومتقاطعة ثم يخط من كل زاوية من الخط الأول، إلى الخط الثالث وبين كل زاويتين خط، فيصير أربعة وعشرين خطاً، وسميت الأربعة عشر. ومن كلامهم استوى القرقر فقوموا بنا، أي استوينا في اللعب فلم يقمر واحد منا صاحبه³³.

واشار المحتسبة يؤمرون بعدم اللعب بها كما ذكر ابن عبد الرؤوف بقوله «ويمنع كذلك شراء الدوامات وشبهها للصبيان»³⁸، في حين أشار البعض كالبرزلي بإباحة اللعب بها بقوله «وقلت الآلات التي يلعب بها الصبيان كالدوامات ونحوها لا بأس بها»³⁹.

4 - الصور والدمى:

من ألعاب الفتيات، عرفتھا العرب قديماً، وهي عبارة عن تماثيل صغيرة تلعب بها الجوارى، وكانت السيدة عائشة ممن لعبن بتلك اللعبة بقولها (كنت ألعب بالبنات عند النبي ﷺ وكان لي صواحب يلعبن معي فكان رسول الله ﷺ إذا دخل يتقمعن منه فيسريهن إلي فيلعبن معي)⁴⁰.

وهي عبارة عن أشكال آدمية حيث ذكر البرزلي عنها أنها تصنع من العظام وهي في هيئة آدمية تتحت وترسم وجوه وأعين تزين وتضاف لها بعض الألوان⁴¹، كما يذكر ابن رشد أيضاً بقوله «مخروطة على صور الإنسان إلا أنه عمل فيها شبه الوجه بالتزويق»⁴²، وهي قدر شبر تقريباً، وكان الأطفال في المنازل يتخذونها بنات لهم ويلعب بها الأطفال والجوارى في القصور وقد سئل يحيى بن عمر عن الدوامات والصور وبيعها للصبيان فقال «سئل مالك عن التجارة في العظام تتخذ قدر الشبر، فيجعل منها صور تلعب بها الجوارى، فقال: لا خير في الصور»⁴³، وقد سئل ابن رشد عن تلك الألعاب وخاصة في الأعياد ومنها عيد النيروز من الزرافات والكمادين وما يشبهها، فاجاب: «لا يحل عمل شيء من هذه الصور ولا يجوز بيعها ولا التجارة بها والواجب أن يمنعوا من ذلك»⁴⁴.

لم تقتصر تلك الألعاب على المختصين بها ولكن مارسها الأطفال من الصبية والصبايا في الشوارع والمتنزهات والحدائق أو في المنازل الخاصة بهم، كلعبة «المزدا» بأن يقوم الأطفال بحفر بعض الحفر للعب فيها وأطلق على هذه الحفر

اسم «المزدا»⁴⁵، كما لعبوا أيضاً لعبة «الزودة أو السدو» وهي لعبة قائمة على اللعب بالجوز⁴⁶.

5 - لعبة «الركل»:

من الألعاب التي تتطلب حركة وقفزاً وجرياً بشكل مستمر وهو ما يفهم من مسماتها، مارسها العوام في الشارع الأندلسي لذا نرى في أمثالهم بعض العبارات التي تنهي عن ممارسة المرأة الحامل لتلك اللعبة لما لها من خطورة عليها وعلى جنينها حيث يذكر المثل «الحبلى ما تلعب الركل»⁴⁷.

6 - لعبة الغبار:

من ألعاب التي تعتمد على النظر القوي في تأديتها فلا يستطيع ممارستها الأعمى أو الأعور أو أصحاب النظر القصير أو الضعيف، ومارسها الأطفال ولعلها كانت تقوم علي نثر الغبار والجري فيه والإمساك ببعضهم البعض، كما يفهم من المثل الشعبي «صاحب فرد عين ما يلعب الغبار»⁴⁸، أو قولهم أيضاً «أعمش يلعب غباراً»⁴⁹، وكذلك قالوا «نصر غبار تكفي لأعمش»⁵⁰.

7 - اللعب بالكرة:

مارس الأطفال والصبية الأندلسيون لعبة الكرة في الشوارع والأزقة⁵¹، وهي عبارة عن كرة مصنوعة من الجلد تحشى ببعض القصاصات البالية من الأقمشة والثياب خاصة الخرق والزبل نظراً لرخصتها وتوافرها في مجتمعهم، وهو ما أشارت إليه أمثال العوام في الأندلس كما جاء في المثل «حشو الكور، خرق وزبل»⁵²، وتبدأ هذه اللعبة بتقاذف الكرة ومن ثم يجري ويهرول خلفها اللاعبون، وقد ينتج عنها بعض الإصابات جراء الحماسة في الحصول عليها ويتخلل هذا صياح اللاعبين والمشاهدين، وفي وصف لهذه اللعبة في مراكش ببلاد المغرب الإسلامي يذكر «إن الكرة التي يلعب بها يتبعها الماتتان وأكثر من خلفها وينكسر الناس وينجرحون وقد يموتون ويكثر الصياح والهول، فإذا قتشت لم تجد إلا شراويط ملفوفة فيها أي خرقاً بالية»⁵³.

8 - لعبة الكرج:

مارس الأندلسيون أنواعاً من الألعاب تتطلب مهارات خاصة وحركات معينة وهيئات محددة في تأديتها. والتي كان لها جمهورها الذي يحرص على مشاهدتها، ومن بينها لعبة الكرج، والتي أوردها ابن خلدون يقول عنها «واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب ومن ناحية أخرى يتحدث في نفس العصر عن أفراس مصورة من الخشب، معدة لتلعب عليها خمسمائة جارية في ساحة قصر ابن جامع بمراكش الجديدة، وكان هذا من وزراء الموحيين، وقد جاء توضيح حقيقة هذه الصور الخشبية من طرف ابن خلدون لدى حديثه عن اللهو واللعب، بل اتخذوا للرقص آلات تسمى الكرج وهي تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقه فيها أقبية تلبسها النسوة ويحاكين بها امتطاء الخيل ويمثلن الكر والفر، وأقيمت في ذلك حفلات سمر في الولائم والأعراس والأعياد ومجالس المجون»⁵⁴. وهكذا يتبين من وصف ابن خلدون حقيقة هذه الخيول الخشبية الموحدية وصفة لعب الجوّاري بها، كما نستفيد أن هذه اللعبة هي عبارة عن تقمص الجوّاري شخصيات كالخيل والغرض منها إمتاع الحاضرين وهي أشبه في يومنا بالفقرات الاستعراضية بالسيرك.

كما ورد ذكر اللعبة أيضاً عند ابن بسام زمن المعتمد بن عباد بقوله «وفي منزل راحته غافلا عما نزل بساحته، ذكر أنه كان ساعتئذ يلعب بين يديه بالكرج»، فيما عرف الشقندي أن الكرج هي من أصناف أدوات الطرب خاصة في أشبيلية⁵⁵.

9 - القلياني:

من الألعاب الشعبية القائمة على الحركة والتي انتشرت في شوارع الأندلس، وتعتمد على الرقص وبعض الحركات في تأديتها وتحتاج لعدد من الأفراد للقيام بها، ومن أهم ما يميزها أن على اللاعبين أن يرتدوا الثياب والملابس المميزة والغريبة والعجيبة⁵⁶، وهو ما أتى به ابن قزمان أثناء وصفه بأنها:

لس علي قميص ذاب

وطويشر غفارة

سل لو كان لعنقي

باب كنت أن ترقص

في لعبة القلياني⁵⁷

10 - المقرع واللعب بالعصى:

لعب الأطفال العوام تلك اللعبة باعتبارها من الألعاب الخشنة العنيفة والتي لعبها الأطفال والشبان على حد سواء، حيث كان يتجمع الشباب في أحد الشوارع مسلحين بالهراوات والعصي والمقارع ويأخذون في التضارب بها وتتوسط الصيحات والهيّج فضلاً عن التقاذف في بعض الأحيان بالحجارة وغيرها الأمر الذي كان يؤدي في بعض الأوقات إلى حدوث إصابات⁵⁸، وهو ما نهى عنه المحتسب الشبان والصبيان عن ممارستها: «ويمنع مما يفعله السفلة والصبيان. واللعب بالمقارع والعصي في الشوارع»⁵⁹، وهو الأمر الذي أشار إليه ابن عبدون أيضاً لما ينتج عنها من نفاق وهرج بقوله «يجب أن ينهى الشبان والصبيان عن لعب اللطمة والمقرع فإن ذلك يئذّر بالنفاق والهرج»⁶⁰.

خاتمة

مما سبق يتبين لنا أن لكل مجتمع من المجتمعات مجموعة من الموروثات الثقافية المنقولة والتي تعكس طبيعة هذا المجتمع وأسلوب حياته والتي من بينها المجتمع الأندلسي باعتباره من أكثر المجتمعات الإسلامية احتكاكاً بالثقافات الغربية، إذاً تعتبر ألعابه التراثية جزءاً لا يتجزأ من الموروث الثقافي والشعبي، والتي قد ينظر إليها البعض على أنها مجرد وسيلة للهو والتسلية وقضاء وقت الفراغ لجأ إليها أفراد المجتمع من الشباب والأطفال في الماضي للتخفيف من قسوة الحياة وصعوباتها، إلا أن الحقيقة أن هذه الألعاب تحمل معاني وقيمة عميقة وأهدافاً سامية، بل إنها تسهم في تنمية شخصية أفراد المجتمع في مختلف الجوانب الاجتماعية والانفعالية والتربوية والتعليمية والجسمية واللغوية.



فنون غنائية وافدة الجوبي العراقي أنموذجا

أ. محمد الخالدي - كاتب من العراق

يعدُّ الرقص أحد الطقوس الدينية والأسطورية والسحرية القديمة التي مارسها الإنسان منذ أقدم العصور. وقد ارتبط الرقص مع الغناء بوشيجة قوية، إذ أن بعضهما يكمل بعضا. ولا تقل أهمية الرقص عن أهمية الغناء، إذ أن الغناء مازال يشغل حيزا كبيرا في تراث الأمم والشعوب.

وقد تنوع الرقص تبعا لثقافة الإنسان وطقوسه التي كان يمارسها في حياته اليومية. من هنا يمكن تقسيم الرقص على أربعة طقوس مهمة تتمثل بـ:

❖ الرقص في الطقس الجنائزي.

❖ الرقص في الطقس الديني (الوثني).

✱ الرقص في الطقس الأسطوري والسحري.

✱ الرقص في الطقس الجنسي.

كما يمكن تقسيم الرقص تبعاً لعدد الراقصين:

✱ الرقص الانفرادي أو فردي .

✱ الرقص الزوجي .

✱ الرقص الجماعي .

ويمكن أن نضيف تقسيماً آخر تبعاً لجنس الراقصين:

✱ الرقص الخاص بالرجال.

✱ الرقص الخاص بالنساء.

✱ الرقص المختلط أو المشترك بين الرجال والنساء.

ويحتل الرقص مكانة مرموقة في الأساطير الشعبية لدى كثير من الشعوب والأقوام، وتعد بعض ممارستها دينية، وستضرب مثالين يتعلقان باعتقادات الحرب.

المثال الأول:

عند هنود ثومبسون في كولومبيا البريطانية، وبينما ينذهب الرجال في طريقهم إلى الحرب كانت النسوة يؤدين رقصات على فترات متكررة. إذ يعتقدن أن هذه الرقصات تضمن النجاح في مهمتهن. لهذا يلوحن بسكاكينهن ويرمين بالعصي المديبة الرأس، ويدفعن عصي معقوفة الرأس إلى الإمام، ثم إلى الخلف مراراً وتكراراً. كما كانت النساء تلون وجوههن باللون الأحمر وتغنين وترقصن وتصلن للسلاح كي يحمي أزواجهن ويساعدهن على قتل الأعداء وبعضهن يثبتن نسراً على رأس عصا وعندما تنتهي الرقصة تُخبأ هذه الأسلحة¹.

المثال الثاني:

في أثناء غياب الرجال في الحرب وحتى عودتهم لا تكف النساء عن الرقص ليلاً نهاراً ولا يستلقين في بيوتهن أو يدخلن الطعام إليه. ورغم رغبتهن الجنسية لا يمكن على الإطلاق - مهما بلغت المغريات - أن يمارسن الجنس مع شخص آخر في أثناء وجود أزواجهن

في الحرب. تفعل النسوة ذلك بناءً على إيمانهن الراسخ بأنه لو فعلنها لوقع أزواجهن قتلى أو جرحى. كما يعتقدن أن الرقص يمنح أزواجهن القوة والشجاعة والحظ الجيد، ولا يمنحن أنفسهن أي قسط من الراحة، كما يعدن هذه العادة ممارسة دينية².

تأثير الغناء الأفريقي على الغناء العربي

إن عملية التأثير والتأثر قائمة في كل عصر ومكان. ولم تقتصر على زمان أو مكان محدد. وطالما أن أفريقيا غنية بطقوس فن الموسيقى ومتميزة في إيقاعات طبولها ذات النكهة الخاصة، لذا فلا غرابة أن تفد بعض هذه الفنون إلى العراق وأقطار الخليج العربي، ولا سيما بعد أن عبرت المحيطات والبحار لتصل إلى أمريكا وبلدان أوروبية أخرى. إذ ليس من المعقول أن تصل لتلك البلدان البعيدة، ولا تصل إلى البلدان العربية التي أشرنا إليها. ومن المؤكد أن الموسيقى الأفريقية الوافدة لتلك البلدان قد «فرغت» أغان شعبية، ورقصاً شعبياً يدور مع التعبير الموسيقي ضمن المقاييس والشروط التي سمحت³.

من هنا فلا عجب أن نرى تأثير تلك الموسيقى واضحاً وجلياً في بعض الإيقاعات العراقية، ولا سيما في إيقاع الخشابة البصرية. التي يرى بعض الدارسين أن تاريخ ظهورها مقترن بحركة الزنج التي ظهرت في نهاية الدولة العباسية، فبرزت هذه الإيقاعات وطغت في تلك الفترة بحكم تعلق الزنج بها ومهارتهم بالضرب عليها⁴، ويعد إيقاع الهيو⁵ من الإيقاعات المتميزة في غناء أهل البصرة.

كما يمكن ملاحظة التأثير الأفريقي والهندي في بعض أنواع الغناء الخليجي، ولا سيما في الكويت والبحرين وغيرهما. ففي الكويت - مثلاً - نجد «استخدام السلالم والإيقاعات والمقامات العربية بالإضافة إلى وجود بعض الإيقاعات الأفريقية والهندية»⁶. وكذلك في البحرين، إذ وفدت إليها بعض الفنون الغنائية ذات الجذور غير العربية كفضي⁷ «الطنبورة»، واللبوة⁸ «ففي الأولى نلمح الجذور الصوفية والوثنية الأفريقية. وفي الثانية نجد آثار فن الزنوج منذ العصر العباسي، وهاتان

الرقصتان ذابتا في مآثورات الخليج رغم أنهما تعتمدان على إيقاعات ذات تأثيرية أفريقية⁹. وهناك فنون أخرى وفدت للبحرين كفن الجربة¹⁰ ذي الجذور الفارسية¹¹.

ويرى بعض الدارسين أن فنون (الليوة - السوما¹² - الكتميري¹³) وفدت من عُمان إلى البحرين « وربما إلى الدول المجاورة لها عن طريق العُمانيين الذين قدموا إليها لكسب العيش، فقد كانت البحرين منذ وقت ليس ببعيد تضم عددا كبيرا من الأيدي العاملة العُمانية الذين أصبحت رقصات الليوة - السوما - الكتميري من وسائل الترفيه المحببة لهم¹⁴، ثم يستشهد بدليل على صحة ذلك بقوله: «ومما يؤكد ذلك أن أحسن عازفي الصرنائي¹⁵ في البحرين عُمانيون وتذكر منهم على سبيل المثال شخصا يدعى (دارتشي) واخريدعى (شامي) ويقال أن الأخير لا يزال على قيد الحياة في عُمان ويزاول العزف على الصرنائي¹⁶».

ولاشك أن أغلب الدبكات العربية، قد استوحيت مضامينها وحركاتها بتأثر من التراث الوثني الأفريقي، فضلا عن التراث الفارسي. وهذان التراثان ما زالا يخرجان بمثل هذه الرقصات المميزة التي تعد جزءا حيويا من ثقافتهم الدينية والقبلية. ثم طوّرت هذه الدبكات في البلدان العربية التي وفدت إليها، إذ أضفى عليها كل بلد عربي سمة من سماته الثقافية والتراثية بحيث غدت وكأنها من صميم وروح فولكلوره وثقافته الخاصة.

تأثير الفولكلور الفارسي على بعض الدول العربية

ترتبط بلاد فارس مع بعض الدول العربية بحدود طويلة، ولاسيما العراق وبعض دول الخليج العربي. وبحكم هذا الجوار، فضلا عن وجود بعض القبائل ذات الأصول العربية في إيران، ونتيجة لهجرة هؤلاء العرب من وإلى إيران وفدت معهم فنون غنائية ذات طقوس فارسية وجد فيها العرب طوايع شعبية قريبة من بيئاتهم الاجتماعية، ولهذا احتضنوها وأذابوها في روح تراثهم بحيث غدت وكأنها جزء لا يتجزأ منه. وتتمثل هذه الفنون الوافدة في بعض الرقصات والأغاني التي تؤدي في العراق وبعض دول الخليج العربي، كالجوي،

وفن الجربة، ورقصة العصي «داريازي»، ورقصة المناديل أو الشال، ورقصة كاسر وغيرها.

وستأخذ مثالا واحدا من تلك الفنون الوافدة إلى مملكة البحرين والمسمى بفن (كاسر)، وسنسلط الضوء على نوع واحد منه، المعروف بـ (كاسر الجفتي). تبدأ طريقة أدائه بحلقة واسعة يكونها الراقصون، إذ يتحركون فيها بطريقة الدوران يصاحبها هز الأكتاف والتصفيق والغناء، ويمكن استعراض تفاصيل هذه الرقصة من خلال ما وصفت به، إذ قيل عنها: إنها «من الرقصات المحتشمة التي انتقلت من بندر عباس والمناطق المجاورة وتتكوّن ألاتها الموسيقية من الزمارة التي تعني (الترادف)، وهما قصبتان يثقب كل منها بستة ثقوب وكلتاها مربوطتان ببعض ولا يعملان إلا بوجود قصبتين صغيرتين كل قصبة منها مجهزة بلسين تزمير، وتولج القصبتان الصغيرتان في مأسوتي القصبتين الكبيرتين المتصقتين، وبالنفخ يعزف العازف الذي يسمى بالفارسية (قلمي) بالإضافة إلى الطبول مع فارق أن الطبل الكبير ينقر بالعصاة من الجهة اليمنى بينما ينقر بأصابع أو كف اليد اليسرى من الجهة الأخرى¹⁷».

يبدو أن آلة النفخ المستخدمة مع هذا النوع من الغناء والرقص تتشابه إلى حد كبير مع المطبخ المستخدم في غناء ورقص الجوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبي العراقي

يعدّ الجوبي أحد أنواع غناء الفولكلور العراقي الذي تصحبه رقصة خاصة تميزه عن غيره من فنون الغناء الشعبي، فضلا عن كونه أحد أنواع الرقص الجماعي. ينتشر هذا اللون الغنائي في بغداد، وبعض المدن والقرى العراقية، ولاسيما في المحافظات الوسطى والجنوبية من العراق، وكان يؤدي في اليوم الثاني من أيام عيد الفطر والأضحى.

وبعد السيد عبد الجبار فارس أول كاتب عراقي يشير إلى هذا الغناء، فقد وصفه بالقول: «وفريق من المشاة يجتمعون ويشكلون حلقة ويكونون لعبة خاصة.

وهي نوع من الرقص بأنغام خاصة يسمونها (الجوي) ويقف في وسط الحلقة مزمر ويده (المطبك) يزمر به وقد يرأس حلقة الجوي غلام جميل طويل الشعر وعلى رأسه قلنسوة ملونة¹⁸ ويكون رئيساً للعبة¹⁹. ويكمل قائلا: «ولعبة الجوي، لعبة خاصة، فيميل كل راقص إلى الذي بجانبه أثناء القفز طوراً لليمين وآخر لليسار وإيعاز الحركة يكون بيد رئيس الحلقة، وهذه اللعبة منتشرة في القرى كثيراً ولا تخلو من بهجة ومسرة»²⁰.

والواقع أننا لا نعرف معنى كلمة (الجوي) على وجه الدقة، ولم نجد من الباحثين العراقيين من توصل إلى معرفة سبب تسميتها الحقيقي. أما ما قيل ويقال عن سبب تسميتها فهو مجرد اجتهادات شخصية يتبناها بعضهم، لا نكاد نجد فيها ما يمكن الوثوق والأخذ به.

وعلى كل حال فإن الذي متأكدون منه هو أن الجوي أحد الفنون الغنائية الوافدة من بلاد فارس إلى العراق، وذلك في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي، وكان للقبائل العربية الجنوبية الدور الكبير في انتشاره في بعض المدن العراقية، ولاسيما الوسطى والجنوبية. أما طريقة غنائه فإنه يؤدي بشكل جماعي من قبل مجموعة من الراقصين في مناسبة الأعياد. وهؤلاء الراقصون قد يقل أو يزداد عددهم.

أما بالنسبة لتعريفه، فهناك من يعرفه بأنه: «الرقصة الإعرابية التي يصاحبها غناء خاص تشيع في ثنياه معاني الحب ولوعة المحبين، فضلاً عن معاني يقصد منه النكتة والتهكم لإثارة الضحك»²¹. ويعرفه آخر بأنه «رقصة من الرقصات الشعبية العربية (الدبكة)»²².

ويعرفه ثالث بأنه: «غناء يشبه البستة»²³ من قريب أو بعيد، ولكنه له شعره الخاص وبحره السريع مع اختلاف بطريقة نظمه وقافيته ويلقى منغوماً مع حقة الوزن»²⁴.

ويعرفه رابع بالقول: «هو ضرب الأرض بالقدم اليمنى أولاً، ثم القفز إلى الأعلى وضرب الأرض بالقدم اليسرى، ثم القفز إلى الأعلى ومسك منديل ياحدى اليدين أو خيزرانة»²⁵، ويتميز بمرافقة المطبج معه»²⁶.

وقد اختلف المهتمون بالموسيقى والتراث في أصل نشأته فنسبه بعضهم للفولكلور الكردي، ونسبه آخرون للفولكلور الفارسي ويمكن تلخيص ما قيل عنه بالآتي:

* إن كلمة الجوي بالجينم الفارسية تنسب إلى عشيرة جوي أو شوي الكردية. ومنها أخذ هذا الاسم²⁷.

* الجوي رقصة كردية وأصل اللفظ من (الجوب) أي الخشب، ولعله يتبين لدارسي هذه اللعبة أنها كانت تلعب بالعصي.. ولفظة الجوب فارسية²⁸.

* رقصة إعرابية ويقال لها جويية يرقصها جماعة على هيئة حلقة مستديرة.. ومن ألقاظ الأطفال وأهازيجهم:

جوي جوي ملاحي وكل الذهب بسلاحي²⁹

* الجوي، هو الجويية، فجوة أو خلوة بين البيوت. سميت كذلك لأنجياب الشجر عنها³⁰.

* لفظة الجوي اشتقت من لفظة (جش) - الجيم الفارسية - وهي كلمة تنطلق تلقائياً من أفواه الراقصين عندما يقفزون لتنظيم الإيقاع³¹.

وبعد أن استعرضنا هذه الآراء لابد من القول أن ما يمكن الإقرار به - وهذا ما يتطابق مع الواقع - هو أن الجوي رقص أو لعب يصاحبه نوع من الغناء الشعبي الخاص، وهو من الفنون الوافدة إلينا من بلاد فارس، وإن الذي يؤكد ذلك أننا نجد جذور كلمة (الجوي) جذوراً فارسية؛ كونها تكتب بثلاث نقاط من تحت، وهذا شائع في الكلمات العامية العراقية ذات الأصل الفارسي.

الباحثون العراقيون وغناء الجوي

من الغريب أن هذا النوع من الغناء لم يرد أي ذكر له في كتب تناولت الأدب الشعبي والغناء العراقي ككتاب الأغاني الشعبية للمؤرخ الراحل عبد الرزاق الحسني، وكتاب (الطرب عند العرب) للكاتب والشاعر الراحل عبد الكريم العلاف، وموسوعة (فنون

الأدب الشعبي) للشيخ الراحل علي الخاقاني، وكتاب الأغنية الفولكلورية للأستاذ الراحل عبد الأمير جعفر، وكتاب (الشعر الشعبي والغناء في العراق والجزيرة العربية) للدكتور محمد عبد الرضا الذهبي وكتاب (غناء ريف العراق) للأستاذ ثامر العامري، غيرهم. أما من ذكره من الباحثين العراقيين فإن دراستهم كانت فقيرة وغير ناضجة، كما أن بعضهم لا يفرق بين غناء ورقص الدبكات وبين غناء ورقص الجوبي الذي يتسم بطابعه الريفي الخالص.

1 - طريقة أدائه وغنائه:

يؤدي هذا النوع من الغناء من قبل مجموعة من الراقصين بمصاحبة عازف المزمار (المطبك)³²، ويصف بعضهم طريقة غنائه، بالقول: «تؤدي الرقصة بعد اصطافاف الراقصين جنباً إلى جنب متماسكي الأيدي. أما تحركهم فيكون عادة حسب نغمات الماصول³³، ويتم برفع الأرجل إلى الأمام وإرجاعها إلى الخلف مع هز للوسط، ويكون المطرب في هذه الأثناء يسمع الآخرين أغانيه التي وضعت لهذه الرقصة»³⁴.

ويصف آخر هذه الرقصة، قائلاً: «يشكل الراقصون حلقة مفتوحة من الشباب يسمى (حزام الجوبي) وتنعد الحلقة هذه بتشابك الذراعين. أما طرفا الدائرة فتسمى (الرأس) وفي رأس الدائرة شخصان آخران، هما: (الرادود) أي منشدا الأغاني، و(الداكوك) - وهو العازف على الآلة الموسيقية التي غالبا ما تكون (المطبك)، ويشترط أن يكون الراقص مجيدا للإشتراك بالجوبي»³⁵.

ويعبر عنه آخر بالقول: «أما الجوبية فيشترك فيها أكثر من اثنين، وقد يصلون إلى عشرين أو أكثر، وتكون على شكل دائري دون التقاء المحيط، وعلى طرف الدائرة يرقص رئيس اللعبة وييده منديل ويغني النوع المناسب للرقصة وعلى صوته أو نغم المزمار³⁶ أو الصرناجة والطبل تتم الرقصة. وهي على أشكال منها الدبكة العربية والكردية وهما شائعتان في بغداد»³⁷.

ويصف هذا الرقص غيره، قائلاً: «وأعضاء هذا الرقص يشكلون تشكيلات نصف دائرية، وفي مركز

الدائرة يقف ضارب على الطبل وعازف في المزمار أو المطبج، وحالما يبدأ العزف بألة المزمار مع الإيقاع ينطلق أعضاء الرقص برقصة الجوبي على إيقاع الطبل³⁸ ونغمات المزمار ويرافقهم في ذلك الرقص مطرب لينشد الأغاني الشعبية الخاصة بهذا اللون من الرقص العربي، ويقف هذا المغني في أول الراقصين وييده منديله الذي يحركه إلى الأعلى والأسفل مع حركات العزف والغناء»³⁹.

إن هذين الوصفين الأخيرين لا ينطبقان إلا على رقص وغناء مدينة بغداد وضواحيها، إذ أن مدن وقرى المناطق الوسطى والجنوبية لا يصاحب هذا النوع من الغناء فيها الطبل، وإنما يكتفي الراقصون بعازف (المطبك).

2 - المراحل التي يمر بها غناؤه:

يذهب بعض الباحثين العراقيين إلى تقسم هذا النوع من الغناء الشعبي على ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى:

تبدأ هذه المرحلة بوقف الراقصين «وعند الحركة يدقون الأرض بأرجلهم اليسرى، يرفعونها بحدود نصف قدم ويضعونها اعتماداً على عزف الآلة الموسيقية المصاحبة للرقصة»⁴⁰.

المرحلة الثانية:

وتوصف بالأعنف حيث «تتم برفع الرجل اليمنى حوالي نصف قدم، فيما ترفع اليسرى بمستوى ركبة الرجل اليمنى ثم يدكون الأرض معا»⁴¹.

المرحلة الثالثة:

«وتسمى (التثليثية)، وذلك بقصر اللاعبين بحيث تكون أرجلهم بنفس المستوى لثلاث مرات بسرعة، وهم ينظمون الإيقاع»⁴².

والحق إن غناء ورقص الجوبي قد بدأ بالانحسار، ولا سيما في مدن القرات الأوسط ومنها النجف الأشرف وتوابعها، ولم يعد هناك من يمارسها إلا القلة القليلة. وربما في أماكن محدودة. ويوصفي أحد أبناء هذه المدينة



2

الحلقة وأن يقوم يدبك منفرد يظهر فيه مهارته وتفننه، ومثله في ذلك مثل المغني الذي يشد عن اللحن ويرتجل لحنا قريبا منه ولكنه أكثر زخرفة وأعقد تحالفا. وأما الشخص الذي يتخذ الطرف الآخر من الحلقة فيقال له: «على الجحشة»⁴³.

وهنا لا بد من القول أن هذا اللون من الدبكات قد ينفرد به الرجال دون النساء «ماعداء في بعض قرى الشمال حيث يسمح للمرأة بالاشتراك بالدبكات جنبا إلى جنب الرجل»⁴⁴.

ويشير السيد حسن الباش إلى أنواع هذه الدبكة قائلا: «ومن هذه الدبكات: الشعراوية - الشمالية - الكردية - البدوية. وتختلف الأغنيات التي تغنى أثناء كل دبكة وقد يفضل كل شخص لونا على لونا رغم تفوق دبكة الشعراوية على غيرها»⁴⁵. ثم يعلق على سبب ذلك بالقول: «ويكمن سبب ذلك في تنوع حركاتها واشتراك الأيدي فيها، فتلعب الأرجل وتصفق الأيدي أو تمتد على طولها لتوضع على الأكتاف، فتكبر الحلقة وتخلق جمالا فنيا رائعا. وأسهل هذه الدبكات تلك التي تسمى بدوية فليس فيها من التعقيد شيء وتغنى أثناءها أغنيات خفيفة تناسب حركة الدبكة وشكلها»⁴⁶.

فإنني لم أشهد تجمعا مورس فيه هذا النوع من الغناء منذ مطلع ثمانينيات القرن المنصرم، وإلى هذا اليوم.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن غناء الجوي في مدننا لم يؤد إلا من قبل الرجال، ومع هذا لا نستبعد أن تمارسه النساء في مدن أخرى، وفي ظروف وأماكن خاصة.

نموذج من الدبكات العربية

الدبكة الفلسطينية

يزخر الفولكلور الفلسطيني بكيفية بلدان بلاد الشام بكثير من الفنون الغنائية التي يصاحبها الرقص، ومنها الدبكة الشعبية المعروفة التي يؤديها الرجال والتي تعد الأكثر شيوعا في أغلب مدن وقرى فلسطين. أما كيفية أداء هذه الدبكة من قبل الشبان الفلسطينيين فتصفها لنا يسرى جوهريّة غريطة بالقول: «يرقص الشبان في حلقة مفتوحة على أنغام المجوز أو الشبانة وياشتراك المغني أو (القوليل). ثم تبدأ بسرد تفاصيل هذه الدبكة قائلا: «يمسك من يحتل طرف الحلقة محرمة (أي منديلا) معقودة الأطراف ويلوح بها أثناء الدبكة، لذا يعرف باللّويع، وتسمح التقاليد للّويع أن يتفصل عن

مقارنة بين الجوي والدبكة

2 - الآلات الموسيقية المستعملة :

في مدن الفرات الأوسط وجنوبي العراق يكتفي الراقص بالآلة المطبوك. بينما في الدبكات الشعبية يستخدم المزمارة (الزرنة) والطبل الكبير، وقد يستخدم أكثر من طبل واحد في الدبكة الواحدة. وأحيانا يستعاض عن المزمارة بالآلة البيانو. وفي بعض الأحيان تكون الموسيقى والمطرب خارج المسرح الذي يؤدي عليه الراقصون رقصتهم وهذا النوع هو الشائع بكثرة في رقص الفرق الشعبية على المسارح.

3 - حركة الرقص :

يتميز رقص الجوي بحركات منتظمة يؤديها الراقصون، تتخللها بعض القفزات بين الحين والآخر. ودائما تكون أيدي الراقصين متشابكة. أما رقص الدبكة فبعض أنواعه، ولا سيما رقص الفرق الشعبية فإنه يبدأ بشبك أيادي الراقصين، وفي أثناء الدوران بالرقص يرفع الراقص يده اليمنى إلى الأعلى، ويضع يده اليسرى على خصره لبعض الوقت، ثم يعاد تشابك الأيدي من جديد وهكذا.

4 - المناسبة التي يمارس بها الرقص :

تنحصر ممارسة رقصة الجوي في المناطق الوسطى والجنوبية من العراق في مناسبة عيد الفطر والأضحى. إذ يؤدي هذا اللون من الرقص والغناء في صباح اليوم الثاني من كل عيد. أما الدبكة فتمارس في مناسبات عديدة كالأفراح والأعراس والأعياد وغيرها.

5 - الراقصون :

في لعبة الجوي الريفي يقتصر الرقص على الرجال فقط. أما رقص الدبكة فيمكن أن تمارس على ثلاثة وجوه :

* رقص خاص بالرجال .

* رقص خاص بالنساء .

* رقص مشترك بين الرجال والنساء .

6 - عدد الراقصين :

تضم حلقة الجوي عشرة راقصين، وربما يزيد العدد قليلا، بينما يتشكل رقص الدبكة من عدد

لا يفرق بعض دارسي الفولكلور العراقي بين غناء الجوي، وغناء الدبكات العربية الذي يعد أحد أنواع الفولكلور الغنائي في بلاد الشام. إذ ينتشر في سوريا ولبنان وفلسطين، وكذلك ينتشر في الأردن، فضلا عن بعض المحافظات العراقية، ولا سيما في المنطقة الغربية وبعض ضواحي بغداد، وديالى ومناطق متعددة في محافظة نينوى.

نعم، قد تتشابه بعض الدبكات الشعبية مع رقص الجوي العراقي، كما هو الحال في بعض الدبكات الشعبية التي تؤدي في القطر الأردني، وهذا ما يؤكد أحد الباحثين الأردنيين، بالقول: «تعرف في الأردن ألوان أخرى من الرقص مثل (الدبكة الرمثاوية، والمعانية، والدزنية)، وهي على نظير دبكة الجوي في القطر العراقي»⁴⁷.

إن هذا التشابه الذي تحدثنا عنه يكاد يكون قليلا بالقياس إلى الاختلاف الجوهرى الحاصل بين الدبكة بشكلها المتعارف عليه مع طبيعة رقص الجوي العراقي. وسوف نجري مقارنة بسيطة بين الاثنين لتبيان هذا الاختلاف، الذي يمكن تلخيصه بالنقاط الآتية:

1 - الأزياء الشعبية :

الأزياء الشعبية التي يرتديها المشاركون في غناء ورقص الجوي في المناطق الوسطى والجنوبى من العراق تتمثل بارتداء الراقصين (الدشاديش)، واعتماد اليسشماغ (الكوفية)، والعقال، وربما يكون بعضهم مكشوف الرأس، ويتميز قائد المجموعة (الرويسى) باعتماد القلسنوة الملونة.

ومثل هذا الذي يرتديه الراقصون للدبكات الشعبية التي تمارس في محافظات عراقية كالأنبار وديالى وبعض ضواحي الموصل وبغداد، باستثناء القلسنوة.

أما في بلاد الشام فالأمر مختلف تماما عما ذكرنا، إذ يرتدي الراقصون هناك السراويل والقمصان أو البنطال والقميص، وقد يعتمر بعضهم الطاقية على رأسه، أو يضع اليسشماغ على أحد كتفيه أو حوله رقبته.

قد يزيد أو ينقص من الرجال أو النساء أو الرجال والنساء معا.

7 - مكان الرقص :

تؤدي رقصة الجوبي في الساحة القريبة من المكان والمخصصة للاحتفال بالعيد ويحضرها جمهور كبير من الناس بوصفها ممارسة شعبية عضوية. أما مكان الديكة فيختلف عن ذلك فقد تكون على مسرح قاعة كبيرة أو في باحة دار واسعة أو في ساحة قريبة من موقع المناسبة، ويكون الحضور خاصا ومنتخبا.

8 - قائد الحلقة (الرئيسي) :

في رقص الجوبي الريفي تكتفي الحلقة بقائد واحد - ضمن تشيكل الحلقة - تكون مهمته توجيه الراقصين وقيادتهم . وقد تتشابه بعض الديكات مع ما ذكرنا، وقد لاحظنا في بعض الديكات أن حلقة الرقص توجه من قبل راقص واحد يكون موقعه في وسط الحلقة، لا كما هو متعارف عليه، وفي بعض الأحيان توجه الحلقة من قبل راقصين اثنين.

9 - المادة المستخدمة بيد رئيس الحلقة:

في رقص الجوبي يمسك رئيس الحلقة قطعة قماش (المنديل) بيده، ويقوم بتحريكها أثناء الرقص والقفز، وتتشابه بعض الديكات في هذه الممارسة، وقد يستعاض عن قطعة القماش بالمسبحة.

وهنا لا بد من القول أن هناك نوعا من الديكات الشعبية في فولكلور كرد العراق وغيرهم يتشابه في بعض تفاصيله مع الديكات العربية التي أشرنا إليها.

10 - الانتماءات الاجتماعية للراقصين:

ينتمي راقصو الجوبي في المدن الوسطى والجنوبية من العراق إلى ثلاثة جذور:

✱ الجذور الريفية : القرى والأرياف .

✱ الجذور البدوية : يشترك معهم بعض البدو القاطنين على مقربة من المناطق الريفية .

✱ الجذور الحضرية : يشترك في هذا الرقص بعض الأفراد من سكة المدن .

أما في الفرق الشعبية في بغداد وغيرها، فتكون الجذور الاجتماعية للراقصين من المدن. بقي أن نقول أن راقصي الديكات الشعبية في مدينة بغداد وديالى والأنبار هم في الأغلب الأعم من أبناء المدن وقد يشترك معهم بعض الأفراد من أبناء القرى والأرياف.

الفنون والسمات الإنسانية

- التشابه والتطابق -

الفنون الغنائية كغيرها من الفنون الأخرى تتسم بطابعها الإنسانية، والتي لا تقف أمامها الحدود الجغرافية والطبيعية، وإنما تنتقل من مكان إلى آخر نتيجة الهجرة والتجارة والسياحة.

وقد يشترك أكثر من بلد عربي بنوع أو أكثر من الأغاني أو الرقصات. وذلك ناتج عن تشابه البيئات الاجتماعية والظروف الحياتية والمسوغات العاطفية ف«لا عجب أن نرى أغنية شعبية نشأت في العراق وانتشرت في أقطار الخليج العربي أو شمال أفريقيا وبالعكس»⁴⁸، إذ أن المشهور والمتعارف عليه أن بعض ملامح الفن الغنائي والموسيقى العربي قد انتقلت من بلاد الأندلس إلى أوربا فأثرت هناك. وهذا ما يؤكد سيمون جارجي، بقوله: «إن التأثير العربي في أوربا العصر الوسيط كان أكثر عمقا وأهمية مما يمكن أن يعتقده أي إنسان: إن أمثلة وفن النظريين والموسيقين العرب في أسبانيا المسلمة، يتجدد بداية ميلاد الموسيقى الأوربية البدائية، وهذا ما يبدو لنا واضحا في الأغاني اللاتينية القديمة في أسبانيا، وجنوب فرنسا، فضلا عن التأثير العربي في الأغاني الدينية والتراثيل الكنسية»⁴⁹. ومما لا شك فيه أن هذا التأثير مازال قائما إلى الآن في بعض فنون الغناء والموسيقى الأوربية.

والفنون الشعبية العالمية تتشابه في سماتها وعناصرها الإنسانية لدى أغلب الشعوب والأمم. فقد نجد فنا غنائيا أو نمطا شعريا يتشابه إلى حد ما مع فن أو نمط في بلد آخر، وقد تتداخل بعض الأنماط والفنون الغنائية والشعرية بين البلدان العربية نفسها، فنرى في العراق - مثلا - فنا أو أكثر



« بأنه نوع من الرقص يشارك فيه عدد من الراقصين، لكن لا يظهر في وسط الحلقة إلا راقص أو اثنتان في وقت واحد. ويتداول الراقصون ثوابهم في داخل حلقة كبيرة. ولا يلبثون الإيقاع بخطوات موحدة فقط، بل يمارسون رقصة لطيفة بشكل منسق يخطون فيه بأرجلهم على التتابع فوق الأرض فيستجيب الخبط لكل كلمة ولكل مقطع أحياناً من الأغنية التي يرددونها الموجودون في مركز الدائرة والأغنية التي تصاحب الرقصة الشعبية الجوبا (Juba) هي - بدون شك - ذات إيقاع مقفى بصورة مدهشة. ولا ينقطع المجتمعون عن الصفق بأيديهم خلال ذلك، أو الخبط بأرجلهم مع الغناء وقد يرقصون فرادى أو أزواجا»⁶⁴.

أما النماذج الشعرية التي تغنى مع هذا النوع من الرقص فسنستشهد بنصوص مترجمة إلى اللغة العربية بهدف التوضيح.

1 - النموذج الأصلي بلغة الزوج⁶⁵:

Juba dis. an juba dat.

Juba skin dat yalle cat. Juba! Juba!

Juba jump an Juba sing

Juba cut dat pigeon swing - Juba! Juba!

يتشابه مع فنون في بلد عربي آخر⁶⁰، وربما يشترك معه بنفس الطوابع والصفات والتراكيب.

وينطبق ذات الشيء على فنون عالمية، ولناخذ مثالا على ذلك فن الرقص الشائع في أسبانيا والمسمى (فلامنكو). فهذا الرقص الشعبي يتشابه في بعض حركاته مع الجوبي العراقي، وهنا ما يؤكد بعض الدارسين للحضارات الأوربية عند ذكرهم لهذا النوع من الرقص، إذ يقول أحدهم: «والرقصة التي يرقصها كل أفراد الشعب الأسباني هي الفلامنكو»⁶¹ التي تستعمل الصاجات الخشبية، وتعتمد الرقصة على عضلات الساقين والحركات التعبيرية ويتعلمها الأطفال من الآباء والأمهات وتشبه رقصة (الجوبي) في الريف العراقي»⁶². ثم يسترسل حديثه لبيان تفاصيل ذلك الفن، قائلا: «ورقص الفلامنكو بالنسبة للأسبان أمر حيوي يؤدي في كل مكان، وقد ترقص راقصة وحدها أو يقوم بالرقص راقص أو راقصة أو راقصتان معا. كل واحدة في ثوب مختلف اللون وقد صفت شعرها بطريقة مختلفة عن غيرها فقد ترشق واحدة الوردية الحمراء التقليدية في خصلات شعرها، وتثني وتعتمد وتضرب الأرض بجذائلها بينما ترشق زميلاتها في شعرها مشطا أبيض اللون وتزين أذنيها بقرط من طراز المشط عينه ومن لونه ثم تشرع الفتاتان بالغناء وهو عبارة عن أنشودة تعبر عن حب كل منهما لبلدتها، مسقط رأسها وتصف فيها سهولها وأغوارها وتتغزل في شجاعة رجالها كل ذلك وهي ترقص على أطراف قدميها وتهتز اهتزازا شديدا»⁶³.

ومن خلال متابعتي لبعض الماط الفولكلور العالمي وجدت أن هناك نوعا من الرقص والغناء في أمريكا يتشابه في بعض سماته مع غناء ورقصة الجوبي المعروفة لدينا في العراق. وسوف أسلط الضوء على هذا الفن، ومن ثم أجري مقارنة بينه وبين غناء الجوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبا

تعد رقصة الجوبا (Juba) الأمريكية مثالا حيا على التعبير الوثني، وقد أشير إلى هذا النوع من الرقص

- (النموذج المترجم)

جوبا هنا ..جوبا هناك

جوبا أسلخ لي جلد القطة

جوبا، جوبا

جوبا أقفز ..جوبا غز

جوبا قص جناح الطير

جوبا، جوبا

2 - النموذج الأصلي بلغة الزنوج⁵⁶:

Git fus upot yo heel

An den upon yo toes ;

An ebry time you tu n round.

You Jump gim crow .

Now fall upon yo knees

Jump up an bow low ;

An ebry time you tun round

You Jump Jim Crow

Put yo hans upon yo hips.

Bow low to yo beau ;

An ebry time vou tu n roud

You jump Jim Crow .

- (النموذج المترجم)

أقفز على كعبيك

أقفز على أصابع رجليك

وكلماء درت دورة

أقفز يا جيم وصرخ

والآن أركع على ركبتيك

أقفز عاليا ثم انحن

وكلماء درت دورة

أقفز يا جيم وصرخ

ضع يديك على خصريك

ثم انحن أمام الخيبة

وكلماء درت دورة

أقفز يا جيم وصرخ

المقارنة بين الجوبي والجوبا

1 - غناء الجوبا الأمريكي:

يمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من التعبير الوثني.

* يظهر في وسط حلقة غناء الجوبا، راقص أو راقصان في وقت واحد.

* يتداول الراقصون توابثهم في داخل حلقة الغناء التي تكون في العادة كبيرة.

* يثبت الراقصون الإيقاع بخطوات موحدة ويمارسون رقصا لطيفا بشكل منسق.

* يخطب الراقصون الأرض بأرجلهم على تتابع مع الكلام المنشد والمقاطع الغنائية التي يرددونها في داخل حلقة الغناء.

* تختلف طريقة نظم الشعر السائدة لديهم في غناء الجوبا، عما هو شائع ومعروف في فولكلورنا العراقي.

2 - غناء الجوبي العراقي:

ويمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من طبيعة البيئة الريفية العراقية، ويسمى في بعض المناطق بـ(لعبة الجوبي).

* يكون عازف المطبك خارج تشكيلة الراقصين، ويكون موقعه بالقرب من قائد الحلقة وفي بعض الأحيان يتوسط حلقة الغناء.

* توضع يدا كل راقص من الراقصين على كتفي الراقص المجاور له، وقد تستبدل هذه الطريقة بمسك أو شبك زناد كل راقص مع زناد الراقص القريب منه.

* تتواصل ضربات أرجل الراقصين بشكل منتظم على الأرض مع عزف المطبك وغناء قائد الجوقة أو الحلقة.

* تتخلل غناء الجوبي ثلاث قفزات سريعة إلى الأعلى، وتكون منتظمة مع صوت قائد الجوقة.

* ينشد مع غناء الجوبي شعر خاص يكون - في أغلب الأحيان - شعرا غزليا ينضح عنوبة ورقة وعاطفة.

نماذج من نصوص الجوبي:

1 - نص من التراث الميساني⁵⁷

شفتي ايجول بالتمن

سوده أعلى أمتونه ألتمن

هي عوته الحصنهن وأمن

إيهيم، ودرب خلواتي

كاعدك عالماي أكعود

ياسمري يا بو اعيون السود

كون العشك بالفرهود

جافرهدت عانيه

شفتي ايعي بالتبنه وزوج التراجي بأذنه

لطفر وصير أبحضنه وأنعل أبو الينهاني

شفتي يمشي بالنصه عنكود كليي كصه

حول وخذلك مصه من هالخد الرماني

شفتي يمشي بذاك الصوب

طابك زخمه فوك الثوب

أركض وراه أشجندوب

تكطع عصب رجليه

2 - نص من تراث محافظة صلاح الدين وضواحيها⁵⁸:

كل الهلا بحبيبي الجان أزعيلان

طاج ورده وخزامه وبالوسط أعران

كل الهلا بحبيبي يا حبيبي

يا بو حبي اليشبه كرط الزبيبي

تمنيتهك يا غالي أنته طيبي

تجليني أعلى أطرايفه تكلي تلفان

كل الهلا بحبيبي الناثر زلفو

يشبه عنز الجزيره أمضيع ولفو

والله لنطيك أوصافه أنجان اتعرفو

أبو اعيون الوسيه وخد الريان

كل الهلا بالحدث⁵⁹ لوجن كلهن

ريحه مسج واخضيره ابقي أكلهن

ما كتلج يا يمه أخديلي منهن

بلجي ريج يغفرلج صومه رمضان

3 - نص مختلط بين تراث بغداد وصلاح الدين⁶⁰:

يا يمه أنطيني الدرريل لنظر حي وأشوفو

لا بس عباه شغل الدير تبرج ما بين أجتوفو

هب الهوى يا طيبو من بيت أهله لحبيبو

بشرع المحبه كالكلمن ياخذ نصيبو

داير طرز عالموده وفوك الكذله ايطرزنه

والعين عين الغزلان والطول ناك جنبه

على اليهم وعلى اليهم على الرحى عونيني

مدري الرحى ثجيلي مدري العشك عاميني

والله لعلّي كصري وفوك الكصر طياره

بلوه ابتلينه بحصري وأحت عرب سياره

رابعا: نص من تراث الفرات الأوسط⁶¹:

عالجوي الجوي الجوي

معذبني بركصه الجوي

لأسهر وأنظر محبوبي

وعيني أرسمها أعلى أهلاله

يوليقي الروح تريدك وماخذها ورايح

بيدك

يتمه ايهل عيدي وعيدك ويتغير حبته وحاله

أتمنه اتشوفك عيني وتكرب يمي تحاجيني

أفديلك كل اسنيني يا بو أعيون الجتاله

يا بالمنديل الأحمر نظرات اعيون تسحر

جموب أصبر وأتخسر من تمرّي الخياله

الخلاصة

في نهاية هذا البحث يمكن تلخيص ما توصلت إليه بالنقاط الآتية:

* أثبتت الدراسة أنّ رقص وغناء الجوي من الفنون الفارسية الوافدة إلى العراق انتقلت عن طريق المدن الجنوبية، ولاسيما مدينتي البصرة

والعمارة، ثم اكتسب طابعه الريفي الجنوبي بمرور الوقت، بحيث صار جزءاً حيويًا من الفولكلور الشعبي العراقي.

* أكدت الدراسة على أنّ هذا اللون من الغناء والرقص كان يؤدي في صباح اليوم الثاني من عيد الفطر أو الأضحى، أي أنه فن مقتصر على هذه المناسبة.

* توصلت الدراسة إلى أنّ طقوس الجوي تختلف عن الطقوس التي تؤدي في الديكة الشعبية.

* أثبتت الدراسة أنّ فن الجوي قد وفد إلى العراق في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي. أما عن انتشاره فالمرجح أنه انتشر في بداية ذات القرن.

* أكدت الدراسة على أنّ السيد عبد الجبار فارس يعد أول من كتب عن هذا الفن في العراق.

* أثبتت الدراسة أنّ هناك رقصات شعبية في مدن عراقية كثيرة تمارس تحت مسمى (الجوي)، وهي لاقلاقة لها بهذا الفن الشعبي الريفي.

* أثبتت الدراسة انحسار رقص وغناء الجوي في مدن العراق (الوسطى والجنوبي) منذ بداية ثمانينات القرن المنصرم بسبب ظروف الحرب العراقية الإيرانية.

فضلا عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على حياة الإنسان العراقي في تلك المناطق التي أشرنا إليها.

* أكدت الدراسة أنّ مناطق العراق الوسطى والجنوبية تعد منطلقا رئيسا لهذا الفن، فضلا عن كونها حاضنته وبيئته الأولى.



زرياب

التأصيل لموسيقى الآلة المغربية

أ. خالد مالي - كاتب من المغرب

لقد كانت الثمانية قرون التي استوطن فيها المسلمون شبه الجزيرة الإيبيرية (82 هـ / 771 م - 897 هـ / 1492 م)، كافية لنضج القوالب الموسيقية والغنائية في تلك البلاد؛ والتي أنتجت طريقة في الغناء اتخذت مع مرور الوقت صبغة محلية، سرعان ما انتشرت في البلدان المجاورة؛ ومنها موسيقى الآلة التي انتقلت إلى المغرب، وهذا ما أكدته المصادر التي عنت بهذا النمط الموسيقي.

فجّل النصوص أوغيات إلى أنّ هذه الموسيقى «عربية أندلسية مغربية صميمية ولدت على ضفاف دجلة والفرات، ونمت هناك تحت تأثيرات مختلفة فارسية ورومية، مكنتها من الأسس العلمية التي تتركز عليها، ونقلها إلى الأندلس زرياب الموسيقي البغدادي الشهير، وهناك تأثرت من جديد بمؤثرات مغربية، بما كان من

الاتصال الوثيق بين العدوتين»¹. فقد حمل الوافدون العرب إلى الأندلس ذخيرة موسيقية، شكّلت خلاصة ما أنتجه وأبدعه الفكر العربي المشرق.

وتشكّل هذه الموسيقى «واحدة من الامتدادات والروافد التي تفرّعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام ومن ثمّ فمن الطبيعي أن ترتبط هذه الموسيقى بالأصول نفسها التي تلتقي عندها أصناف الموسيقى العربية عموماً»². فهي خلاصة «امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية التابعة من طبيعة موسيقى العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس، وهي العرب والبربر والقوط والصقالبة»³. ممّا ساهم في بلورة مفهوم موسيقى جديد.

فقد ارتبط ظهور موسيقى الآلة بالأنماط الموسيقية التي كانت موجودة في شبه الجزيرة الإيبيرية، وعلى إثر التبادل الثقافي بين المشرق والمغرب، تأثرت الموسيقى المحلية بالأشكال الموسيقية والغنائية التي حملها العرب من المشرق⁴.

زرياب في الأندلس

مع انتقال زرياب (857-784هـ/173-243هـ) من بغداد إلى الأندلس «عرف التواصل بين الصفتين ذروته رغم الاختلافات الإثنية والعرقية التي كانت سائدة آنذاك، حيث أدخل العديد من التقاليد الموسيقية والغنائية»⁵ وجعل للغناء «مراسيمه الخاصة عدا ما ابتكره من مراسيم الرّي والمظهر»⁶.

ابن خلدون أشاد بالدور الذي لعبه زرياب⁷ (أبو الحسن علي بن نافع)، في تعويد الموسيقى في تلك المنطقة مشيراً إلى أنّه «أورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف»⁸.

بمعنى، أنّ ما خلفه زرياب من صناعة الغناء، امتدّ إلى فترة الصراع حول الإمارة؛ والتي تعرف تاريخياً بزمان الطوائف (400-484هـ). فصنع زرياب امتدّ زهاء قرنين من الزمن؛ أي من القرن الثالث الهجري /

التاسع الميلادي إلى أواخر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي. إذ بقي الغناء في بلاد الأندلس يمتح من معين الطريقة الزريابية. ذلك أنّ المدرسة التي أنشأها؛ عمد فيها إلى تعليم الناشئة قواعد الموسيقى والغناء وفق معايير مضبوطة؛ سواء تعلّق الأمر بأبنائه، أو من خلال تهئّ الجوّاري اللَّائِي ورثن بدورهنّ تلك الطريقة للأجيال اللاحقة.

فالنصوص أعلاه، تضعنا أمام معطيات واضحة تتمثّل في كون زرياب هو الوسيط الموضوعي في نقل موسيقى المشرق إلى بلاد الأندلس، وعمله كان علمياً مبنياً على قواعد رياضية يخضع لها الأداء. وبعد انهيار الحكم العربي بالأندلس، تفرّق الإرث الموسيقي على البلدان المجاورة، ومنها بلاد المغرب الأقصى.

فالنصّ الغنائي الأندلسي كان يؤدّى وفق تقاليد بسيطة، قبل أن يأتي زرياب ويقعد مراسيمه التي اتسمت بالضبط المبني على التدرّج بين مراحل تبدأ من ثقال التّجمات، وتدرّج إلى خفيفها والتي بها يحتتم العزف والغناء.

وعلى الرغم من أنّ مجموعة من الموسيقيين قد سبقوا زرياب إلى بلاد الأندلس؛ أمثال علّون وزرقون أيام الحكم بن هشام⁹ والمعتمد العبادي (1040-1090هـ) الذي جمع إلى جانب الشعر حسن الغناء والعزف على آلة العود¹⁰. إلّا أنّ علوّ كعبه الموسيقي جعله يتبوأ المكانة الأولى، ويشكّل فيصلاً بين مرحلتين موسيقيتين الأولى عادية، والثانية معقّلة ومقنّنة وفق قواعد ومعطيات جديدة، وحيث شكّل النوبة أهمّ مستجدات ذلك الأداء.

الموشح: قنطرة التجديد في موسيقى الآلة

اعتبر ظهور الموشح في القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي بداية مرحلة جديدة في تاريخ موسيقى الآلة؛ إذ سيغيّر الموازين الموسيقية التقليدية التي كانت سائدة؛ حيث استجاب لحاجات غنائية وموسيقية. نتيجة انصهار وامتزاج العرب بالإسبان¹¹.

فظهر الموشح بهذا الشكل الجذاب إن شكلا أو مضمونا، يشي أن ظاهرة موسيقية كانت سائدة، ساهمت في تعديل المزاج الجمعي للأندلسيين، ودفعتهم إلى استنساخ تلك الأشكال الموسيقية المتداولة شعرا وفق قواعد جديدة. وهي ظاهرة خلفت في معظمها ردود أفعال تباينت بين الاتجاه المحافظ الذي اعتبر المولود الجديد تمردا عن العروض الخليلي، في حين اعتبره الاتجاه المؤيد ضرورة شعرية في واقع يتحرك داخل أبعاد حضارية متعايشة في بلاد الأندلس¹².

فقد انتشرت ثقافة شعرية جديدة، تغذت من الأشكال الموسيقية السائدة، والتي تطورت مع توالي الأيام لتشكّل نواة طقوس غنائية أرخت بظلالها على واقع الموسيقى في تلك الربوع، والتي ستعرف تغييرات مسّت عمقها ونوعت من طرائقها اللحنية والإيقاعية. كما أن هذا اللون التوشيجي، سيشكّل في فترة متقدمة ركيزة من ركائز المتن الأدبي لموسيقى الآلة.

لكن ما يهمننا هنا: هو أن التوشيح رسّخ لثقافة غنائية تعتمد التنوع اللحني داخل المقطوعة الواحدة، الذي كان يسم الأغاني الشعبية السائدة في تلك الحقبة. والتي اعتمدت الأرغن كوسيلة في عملية التلحين إلى درجة اعتبار ابن سناء الملك «الغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز»¹³. مضيفا أن «مالها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب، ولا أوتاد إلا الملاوي ولا أسباب إلا الأوتار»¹⁴. والأرغن هي «آلة موسيقية ترافق غناء الموشحات آنذاك، وهي طريقة جديدة الأكيد أنها ترسّخت مع الزمن، وأصبح لها مريدوها ومتدوّقوها. بل إن نظام الموشحات اعتمد التعدد في الألحان الذي يتماشى والتغيير الجديد في شكل الموشحة بين الأفعال والأغصان. بل تمّت الاستعانة بحروف لملء فراغ الجملة اللحنية، وهنا ما أشار إليه صفى الدين الحلي عندما أورد قول ابن بقي: «

من طالب

نار قلتي طبيبات الحدوج

فتانات الحجيح

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول «لا لا» بين الجزئين الجيمين من هذا القفل¹⁵، وهذا ما استعانت به موسيقى الآلة كذلك في عملية الغناء، والتي تعرف موسيقيا بالتّنات.

وعليه، فالمرحلة التي تلت زرياب اتسمت بالانفتاح على أذواق موسيقية متنوّعة، تعكس وحدة المصير الفني المشترك: ذلك أن الموسيقى وحدت الأطياف المتساكنة في شبه الجزيرة الأيبيرية، واستجابت لتعدد الأذواق وتنوعها.

ابن باجة والمستوى التوفيقي في موسيقى الآلة

التنوع والثراء الموسيقي الذي تلا ظهور الموشح، استجاب له الفيلسوف أبو بكر محمد بن الحسين بن باجة (487 / 533 هـ) (1094 / 1139 م) الذي عمد إلى جمع ما تفرّق من هذه الموسيقى، بعد فترة فراغ مرّت بها: حيث وضع ألحانها بطريقة مغايرة اعتمدت التهذيب والتنقيح.

فلم يكن عمل ابن باجة هاويا أو متطفلا على الموسيقى، بل كانت صناعته متقنة، جمعت بين أكثر الأشكال الموسيقية انتشارا في بلاد الأندلس، ممّا أنتج رؤية موسيقية جديدة تبنّاها سكّان تلك الجغرافيا، وتركوا ما سواها.

لكن أين يتجلّى جديد ابن باجة؟ وما هي أهم الإضافات التي أدخلها على عملية العزف والغناء؟ الإجابة نعثر عليها في نصّ التيفاشي¹⁶: إذ أخبر أنّه «هذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصاري بغناء المشرق، واخترع طريقة لا توجد إلا بالأندلس؛ مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»¹⁷.

فابن باجة أو ابن باجي محمد بن يحيى الصانع (ت 1138 هـ)، الذي «اعتكف مدة سنين مع جوار محسنات»¹⁸. ونعلم مدى الدور أو بالأحرى الأدوار التي قامت بها الجوّاري والقيّان، في الحفاظ على طرق الغناء، نظرا لقدرة هذه الباهرة على تخزين الأشعار المغناة في ذاكرتهنّ، وهي صفة قد ترفع درجة إحداهنّ عن الأخرى، إضافة إلى حسن الصوت وجمال الشكل.



ابن باجة

فالأكد أن المنج بين طريقتين مختلفتين في الغناء، تطالب من ابن باجة مجهودا جبارا من أجل تخريج موسيقي جديد، ستشتغل فيه النوبة وفق مقاييس جديدة، استجابت للأذواق المتعايشة في بلاد الأندلس كمرحلة أولى، قبل أن تعبر المتوسط، لتصل بلاد المغرب العربي عامة والمغرب الأقصى على وجه التدقيق. وهو تجديد شمل القوالب التي كانت تؤدى بها النوبة، من حيث المراحل المشككة لعملية أدائها؛ من خلال الاعتماد أولا على الطريقة الزريابية في أداء النوبة، وتوظيف منحنى لحني جديد استعان بالأشكال الموسيقية الجديدة التي ترسخت في بلاد الأندلس والتي اعتبر الموشح النموذج الشعري الذي تولد عنها.

نفس الطموح استمر لدى ابن باجة، عندما استقر في مدينة فاس حوالي سنة (1118م / 511 هـ) لمدة ناهزت عشرين سنة (حيث اشتغل كوزير ليحيى بن يوسف بن تاشفين)²⁴. وللإشارة فقد اعتبرت فترة المرابطين (447 - 541 هـ / 1055 - 1146م) وخصوصا في نهايتها، بداية التطبيع الموسيقي بين العدوتين؛ «حيث أخذت هذه الموسيقى تندقق على المغرب بعد توحيده مع الأندلس»²⁵.

فابن باجة إذن نقح النشيد؛ أي الاستهلال والعمل¹⁹ مما لحقه من شوائب؛ وهذا يشي أن طريقة الغناء التقليدي أصابها متغيرات، وزاغت عما رسمه زرياب للنشيد. وهو شيء طبيعي مادامت المدة الفاصلة بين تقعيد زرياب، وتجديد ابن باجة وصلت حوالي قرنين من الزمن. وهي فترة عرفت مستجدات غنائية وموسيقية ترسخت في بلاد الأندلس. فبالإضافة إلى غناء العرب، نجد غناء النصارى والقصد هنا «الأناشيد الكنسية الكريغورية التي نشرتها تعاليم الكنيسة على عهد البابا كريغوريوس الأول»²⁰. وحيث شككت الموشحات النموذج الغنائي الجديد الذي ساهم ابن باجة في تلحينه بشكل لافت. وهي الفترة «التي تم له فيه الاتصال بالأمير المرابطي ابن تيفلاويت، الذي كان أميراً على غرناطة جنوب الأندلس منذ سنة 500 هـ»²¹.

فابن باجة التقى من غناء العرب والنفاري في القرن السادس الهجري ما ارتضاه كقالب غنائي وموسيقي جديد «مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»²². كذلك عمل على تسوية العود، واستخراج الطبقات الصوتية الأربع، التي عليها الاعتماد في الألحان، حسب ما أورده ابن دويرده²³.

انتقال موسيقى الآلة إلى بلاد المغرب الأقصى

ونحن نتحدث عن صنع ابن باجة سواء في العدوتين المغرب والأندلس. نشير إلى أن الموسيقى في العصر المرابطي قد تأثرت أيضا ببعض المؤثرات؛ من ذلك «تيار التصوف الذي لم يلبث مع ظهور الطوائف وإقامة الزوايا أن ارتبط بحلقات الذكر والإنشاد الديني»³¹. وفي هذه الفترة «ظهر العالم الصوفي الشيخ محمد بن عيسى، وأنشأ طريقته المعروفة بالعباسوية، وعمل على نشرها [وحافظت هذه الطريقة] على الغناء التقليدي»³².

لكن في العصر الموحد (541-668هـ / 1147-1269م) لم تحافظ فيه الموسيقى عموما، والموسيقى المقتنة على وجه التخصيص على بريقها الذي اكتسبته في السابق بل خفت وهجها. نظرا لأن الإيديولوجية التي حكمت الموحدين في بدايتهم، لم تُطَق انتشار ثقافة القيان التي ازدهرت أكثر من اللازم.

فقد واجه الحكام آنذاك في بداية دولتهم وبحزم مراكز بيع الآلات الموسيقية؛ وذلك من أجل الحد من سطوة الغناء التي انتشرت في العهود السابقة. لكن هذا الحزم سرعان ما تراجع حدثه «وعادت تجارة القيان للظهور بالمغرب، حيث تعرض جوار يارات في الألحان الأندلسية بعدما يتعلمنها في إشبيلية»³³. وهذا ما صرح به التيفاشي في قوله «ويشتري من إشبيلية لسانر ملوك المغرب وإفريقية، تباع الجارية بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائها ووجهها، ولا تباع إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظها»³⁴.

فالنصر أعلاه يشي بعودة الدفء بين غناء الجواري وملوك المغرب في العصر الموحد، بعد طول جفاء. والأكيد أنهم - أي القيان - قد ساهموا في نهضة موسيقية في المغرب، من خلال ترسيخ طبع الموسيقى الوافدة من الأندلس إلى المغرب. وخصوصا الغناء الملقن القائم على الحفظ.

وفي أواخر العصر الموحد، سقطت مجموعة من الإمارات العربية بالأندلس في أيدي الإسبان كقرطبة

فساهم ابن باجة في ترسيخ نهج موسيقى جديد، هو امتداد لما أحدثه في بلاد الأندلس، فكان طبيعيا أن يتبنى نفس المسالك، رغم انشغالاته في تدير شؤون الدولة. لقد كان ابن باجة «بحق أول من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب، وقد مكّنه طول استقراره به من نشرها وتعليمها في ظل الدولة الحاكمة ورؤسائها»²⁶. وهناك إشارة لطيفة من التيفاشي إلى أن ابن باجة آخر من كان يلحن بالمغرب «ولا يلحن عندهم شعر محدث غير ما كان يفعله ابن باجة، فإنه كان يصنع الشعر ويلحنه»²⁷. لكن يشير في نفس الآن إلى معطى آخر يدعو إلى الاستغراب عندما اعتبر بأن «أصواته مطرحة عندهم قلما يغنون فيها، وإنما يغنون في هذه الأشعار المذكورة أو ما أشبهها من الأشعار القديمة الملحنة التلاحين القديم»²⁸. وهذا يعني أن ألحانه لم تلق الإقبال المطلوب، في واقع موسيقى لم يتخلص من الطريقة القديمة في العزف والأداء.

لكن الصعوبة التي تعترض الباحث في تاريخ موسيقى الآلة - وخصوصا في فترة ما بعد زرياب وابن باجة - هو قلة الأبحاث التي تطرقت لهذه الموسيقى، فصعوبة الاهتمام إلى تطور هذه الموسيقى، ستجعل الباحث، غير قادر على معرفة الطرائق التي ميّزتها في فترات بعينها.

نقطة أخرى بصمت تلك المظان القديمة؛ هو اكتفاؤها بالإشارات الطفيفة للموسيقى التي كانت تعرض في الاحتفالات الدينية أو الاستعراضات العسكرية. مما يبقي نفس الضبابية في التعاطي مع ذلك الموروث. وحتى الأبحاث المعاصرة وقعت في شرك تلك المؤلفات القديمة، من خلال توظيف بعض نصوصها اعتباطا، للحكم على ازدهار أو تراجع الموسيقى في فترة معينة.

فلانملك بالإشارات لأسماء موسيقيين أخذوا المشعل كـ «ابن جودي وابن الحمارة وغيرهما، فزادوا ألحانه [أقصد ابن باجة] تهذيبا. واخترعوا ما قدروا عليه من الألحان المطربة. وكان خاتمة هذه الصناعة أبو الحسين ابن الحاسب المرسى»²⁹ «³⁰.

وبالنسبة وإشبيلية. ممّا عجل من تزوح سكانها من العرب والمسلمين إلى بلدان شمال إفريقيا وخصوصا المغرب الأقصى. والظاهر أنهم نقلوا من بين ما نقلوا: الأنماط الموسيقية التي كانوا يتغنّون بها، والتي سيطّعون بها الموسيقى التي تبنّتها الجماعة المتساكنة في بلاد المغرب الأقصى.

ملاحظة أخرى: فعلى الرغم ممّا أدخله ابن باجة من تعديل على الموسيقى والغناء في القرن الخامس الهجري، نجد النص يطلعنا أن غناء الأندلس، ما زال في معظمه محافظا على طرق الغناء القديم التي يمتح من الأشعار القديمة التي جمعها صاحب كتاب الأغاني، ممّا يدل على أن التجديد الموسيقي لم يترسخ آنذاك كمسلك موسيقي جديد، وإنّما « يغنّون في هذه الأشعار المذكورة أو ما أشبهها من الأشعار القديمة المخلّنة للتلحين القديم»³⁹.

دور الموسيقى الدينية

في الحفاظ على موسيقى الآلة

في مقابل خفوت الموسيقى الدينية في المغرب - وأنحصار معظمها بين أسوار القصور ولدى الفئة النافذة في المجتمع - ازدهر فنّ الأمداح النبوية والأذكار والأوراد ساعده على ذلك: النمو المتزايد للتصوّف « في سائر أرجاء العالم الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع للهجرة (الثاني والثالث عشر للميلاد) وقد استخدم الغناء الصوفي الشعر العربي الفصيح كما استخدم الموشح وحنّ الزجل»⁴⁰.

وفي هذه الفترة أيضا، انفتحت الطرق الصوفية المغربية « على الغناء بشقّي أشكاله لتدخله إلى طقوس السماع الصوفي، وتخضعه لسياقها الروحي الخاص»⁴¹. ممّا شكّل قفزة نوعية في تاريخ السماع⁴² الصوفي الذي وظّف فيما بعد « المعازف والآلات، كما هو الشأن مع التي الناي والعود»⁴³. وهو سماع اتخذ مع مرور الوقت « طابعا أندلسيا على صعيد الطبع والإيقاعات والأسلوب»⁴⁴.

ابن الدراج السبتي (ت 693 هـ - 1294 م)، أشار إلى أن ما كان يتغنّى به في المغرب في القرن الثالث عشر الميلادي / السابع الهجري « ليس على طرائق أهل الموسيقى وصنعة أرباب الغناء، بل هو أقرب إلى المجمع

وبالنسبة وإشبيلية. ممّا عجل من تزوح سكانها من العرب والمسلمين إلى بلدان شمال إفريقيا وخصوصا المغرب الأقصى. والظاهر أنهم نقلوا من بين ما نقلوا: الأنماط الموسيقية التي كانوا يتغنّون بها، والتي سيطّعون بها الموسيقى التي تبنّتها الجماعة المتساكنة في بلاد المغرب الأقصى.

نجد نصّا آخر للتيفاشي، يقدّم فيه صورة لطرق الغناء في عصره: أقصد القرن السابع الهجري / القرن الثالث عشر الميلادي. حيث أشار إلى أن أهل الأندلس تبنّوا « الطريق القديم وأشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب الأغاني»³⁵. وأنّ طريقة الأندلسيين في التلحين « أثقل وأكثر نغما»³⁶.

أمّا أهل إفريقية فـ « طريقتهم في الغناء مولدة بين طريقتي أهل المغرب والمشرق: فهي أخف من طريق أهل الأندلس وأكثر نغما من طريق أهل المشرق، وكذلك أيضا أشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار المولدين»³⁷.

فرغم أنّه لم يشر إلى مسلك المغاربة في الغناء، لكن بالعودة إلى ما جاد به النصّ، نستشف أن المغاربة اتخذوا طريقة في الغناء تختلف عن محيطها الأندلسي والإفريقي؛ إذ تعتمد على نغم متوسط لا هي بالخفيفة ولا هي بالثقيلة. مادام غناء أهل الأندلس اتّسم بالثقل، وغناء أهل إفريقية كان أقلّ نغما من غناء أهل المشرق. وعليه فالنهج الموسيقي الذي استساغه المغاربة في تلك الفترة التي أرخ لها التيفاشي، يختلف نسبيا عن محيطه سواء بلاد إفريقية أو أهل الأندلس.

وقد حاول التيفاشي أن يؤرّخ لهذه الفترة، عندما أخبرنا أنّه رغم انقراض بحور التلحين والأصوات في الغناء العربي القديم في القرن السابع الهجري، إلّا أن المغاربة حافظوا على ما تبقى منها، رغم أنّه غير قائم على أصول علمية دقيقة، وإنّما هي أشعار ملقّنة بتلحين ملقّن³⁸. وهذه إشارة تنمّ على أن الغناء المحدث لم يلق طريقه بعد إلى سوق الموسيقى في المغرب؛ بل تم الاكتفاء بالطرق التقليدية في الغناء والتلحين، وهو اللون الغنائي الذي كان منتشرا في القرن السابع الهجري: أي فترة حكم الموحدين.

ولادة موسيقية جديدة

وهي ولادة ابتدأت مع التأثير الغرناطي منذ العصر الوطاسي (875 / 961 هـ / 1471 / 1554 م)، حيث دخلت موسيقى جديدة «مع الهجرات الأندلسية الأخيرة في الفترتين: الوطاسية والسعدية، واستطاعت مدرسة غرناطة أن تطغى على مدرسة أشبيلية، وبهذا أصبحت هي الموسيقى الأندلسية التي بقيت للمغاربة من مخلفات الحمراء»⁵¹.

وببقى هذا العصر كذلك - أقصد العصر الوطاسي - شاهدا على بداية التأليف النظري في موسيقى الآلة؛ من خلال نضج ما اصطلح عليه في الأدبيات الموسيقية بنظرية الطبع والطابع. فأحمد الونشريسي (ت 955 هـ / 1549 م) أبدع في استخراج الطبع الموسيقية - في ذلك العهد - وما تفرع عن أصولها، وعلاقتها بالطابع الإنسانية. حيث جمع كل ذلك في أرجوزة؛ وهي عملية تجسد كيفية اشتغال النص الموسيقي في ذلك العصر وقبله. والمرجح أن تخريجه هو جماع لفترة من الغناء قد تعود بنا القهقري إلى ما قبل الوطاسيين.

وعندما استقبل المغرب مهاجري غرناطة بعد سقوطها سنة 1492 م، «امتزج أسلوب المدرسة الغرناطية بجذور الموسيقى البلبسية وتولّد عن هذا الامتزاج أسلوب جديد»⁵². حيث هاجر ما يربو على «نصف مليون إلى بلاد شمالي إفريقيا وأقاموا بها وحملوا معهم جميع ما ألفوه وكتبوه في الموسيقى ونظرياتهما ونقلوا ما كانوا يملكونه في الأندلس من الآلات وألحان وتغمات»⁵³. والمرجح أن هذه الفترة قد غيرت الكثير من خصوصيات هذه الموسيقى، إن شعريا أو لحنيا أو مقاميا.

في عهد السعديين (961 / 1069 هـ - 1554 / 1659 م) سيظهر هذا التجديد جليا، فالفشتالي سيقدم صورة واضحة عن مميزات الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، خصوصا في عهد أحمد المنصور الذهبي (الذي بويع سنة 986 هـ / 1578 م)، حيث أخبرنا «يتقدم أهل الذكر والإنشاد يتقدمهم مشايخهم، واندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة

على إباحته عند العلماء، (من قبيل) مدح المصطفى سيد ولد آدم وخاتم الأنبياء، وإما مشوقات إلى البيت وإما زهديات في الدنيا ومتاعها وإما وعظيات تذكر العبد بذنبه»⁴⁵. وهذا يدل على ازدهار الغناء الديني بأنماطه المتنوعة، كما يشي أن التطبيع بين الغناء الديني في أشكاله المتعددة، وبين الموسيقى الوافدة من الأندلس لم تتم إلا في مراحل متقدمة؛ والمتمثلة في ترسيم الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف؛ حيث كان يتبارى أجود المنشدين للتغني بأشعار المديح. فقد ورد في «المسند الصحيح الحسن»، إشارة إلى احتفالات المغاربة بليلة المولد النبوي الشريف في عهد المرينيين (668 / 875 هـ - 1269 م / 1471 م)⁴⁶. إذ يشير ابن مرزوق «فيذا استوت المجالس وساد الصمت، قام قارئ العشر فرتل حصّة من القرآن الكريم، ويتلوه عميد المنشدين فيؤدّي بعض نوبته، ثم يأتي دور قصائد المديح والتهاني بليلة المولد الكريم»⁴⁷. وهو تحوّل مهم في الموسيقى الدينية الصوفية بالمغرب، التي انحدرت في أساليب الغناء المقنّن، وخصوصا مادة الإنشاد الديني.

وإلى جانب هذا المستوى من الغناء الذي حفل به العصر المريني، اشتهر بعض المغنّين: من قبيل إبراهيم ابن الطراحة، ومحمد بن يعقوب، وابن أبي ضربة، والمريني⁴⁸. والواضح أن غناءهم خضع لتأثيرات متعددة. الأكيد أن المدرسة الإشبيلية، ساهمت في ترسيخ تشكيل جديد للنوبة، وإن كان تأثيرها منحصرا في مستويات دنيا. وهذا ما يفهم من قول ابن خلدون «وطما منها يا شبيليا بحر زآخر، وتناقل منها بعد ذهاب غُضارتها إلى بلاد العدو بإفريقية والمغرب، وانقسم على أمصارها، وبها الآن منها صباية على تراجع عمراتها وتناقص دولها»⁴⁹.

وعليه فقد أقاد ابن خلدون (ولد سنة 732 هـ - 1332 م) بـ «استمرار هذه الموسيقى الإشبيلية بالمغرب حتى زمن كتابة المقدمة أواخر المائة الثامنة للهجرة، ثم زوحت مدرسة أشبيلية - فيما بعد - بالمدرسة الغرناطية»⁵⁰.

في مدائح النبي الكريم ﷺ يخصصها اصطلاح العرف باسم المولديات نسبة إلى المولد النبوي الكريم. فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمات تقدم أهل الذكر المرحزون بالرفيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتري رضي الله عنه، وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق. كل ذلك تتخلله نوبات المنشدين للبيت من نفيس الشعر، يتحيتون به المناسبة بينه وبين ما يتلى من الكلام عند الإنشاد من نسيب أو غزل»⁵⁴.

يعتبر هذا النص أول الوثائق التاريخية التي تكشف لنا معطى جديداً: ذلكم المتمثل في الغناء الجماعي لدى أهل الذكر والمزحزون، والقائم على ترجيع الأصوات. مما يؤكد أن الغناء لدى هذه الفئة اتخذ مجرى آخر، باعتماد أسلوب جماعي في الغناء بدل الأسلوب الفردي.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل: متى بدأ الغناء الجماعي لدى أصحاب هذا النمط الغنائي؟ وموازاة مع ذلك تتساءل عن بداية الغناء الجماعي في موسيقى الآلة؟ ومن أثر في الآخر أهل السماع أم جماعة الآلة؟

يصعب الاهتمام إلى جواب مقنع، في غياب وثيقة تاريخية تنتصر لرأي معين، لكن في تقديرنا أن هذا اللون الجماعي في الغناء انتشر قبل تلك المرحلة بكثير، وأظن أن الفترة التي أرخ لها الفشتالي قد عرفت نضج القوالب الموسيقية التي اعتمدها أهل السماع. حيث أصبح الغناء الجماعي وسيلة للتداول بين جميع المنشدين في طقوس روحية، ينصهر فيها الفرد في خدمة النص المغنى.

خصوصاً إذا علمنا أن موسيقى الآلة قد تراجع بريقها أمام القلاقل السياسية التي عاشها المغرب، نتيجة الصراع حول الحكم بين الدول المتعاقبة: المخوحدون، المرينيون، الوطاسيون، السعديون. حيث تسلمت الزوايا مشعل التغيير ولم شتات الأمة على مستويات متعددة: شكّل الغناء الروحي أحدها. وبذلك حافظت «على التراث الموسيقي الأندلسي الذي سيجد في كنفها الحماية والرعاية اللتين ستنقذه من الضياع خلال الظروف السياسية الحالكة التي ستعرفها البلاد. كما أنها ستسهم مع توالي الأجيال في إثراء نصوصه

الشعرية قصائد وأزجال مغربية ذات أغراض دينية وصوفية، وإغناء رصيده اللحني بإنتاج موسيقي مغربي يستخدم طبوعه (مقاماته) وموازينه (إيقاعاته) ويزيد عليها»⁵⁵.

ولا يمكن للزوايا أن تتأثر بموسيقى الآلة إلا إذا كان هناك ازدهار لهذه الموسيقى عند المغاربة ورواج لها. وهو تأثير مرسّ بنيتها اللحنية كما المقامية وكذا طريق أداء أشعارها. بل يمكن القول أن توطيئ ثقافة الغناء الجماعي ظهرت أولاً في بلاد الأندلس؛ فبداية الموسيقى العربية في تلك الربوع كانت تغنى بشكل فردي قبل أن «يعاد ترتيب بنيتها لكي يصبح ممكناً أدائه بصورة جماعية (كورس) يعتمد على اللازمة؛ أي الجزء الذي يغنيه الكورس. وهو تنظيم غير من شكل الأغاني بطريقة ما، على الأقل لكي تصاحبها الموسيقى للتبادل بين المغني المفرد والكورس»⁵⁶.

بل إن العصر السعودي عرف ظاهرة الأجواق، وهذا ما حدثنا به عبد الهادي التازي في تحريره لموسوعته عن التاريخ الديبلوماسي للمغرب. أنه «عندما زار المغرب السفير البريطاني على العهد السعودي: جيل بين Gilles penn، وجدناه يتحدث عن جوقة كانت تعزف الآلة، التي كانت تنبعث من خلال مشرفيات ساترة لأهل الغناء. الأمر الذي كان يزيد في بهاء الاستقبالات الملكية»⁵⁷. ونعلم أن الأجواق تعزف وتغنى بشكل جماعي.

ونفس الشيء أشار إليه عباس الجارري، عندما حدّد الخطوط العريضة للاتجاه الغرناطي الذي أتى به المورسكيون⁵⁸، والذي اقتصر في أدائه «على مدخل يعزف بالآلة وترية قد تكون العود أو ما إليها مثل المندولين، وبعدها يقوم المنشد بأداء موال يرافقه عزف بالآلة نفسها، ثم تنشد القصيدة في إطار موسيقى يستعان فيه بعدد من الآلات ويظهر صوت المنشد. تعقب أدائه في كل مرة ترديدات المجموعة الصوتية المصاحبة له»⁵⁹. ونعلم أن الموريسكيين قد توطئوا غرناطة، وشكلوا الجيل الثاني الذي غادر تلك الإمارة التي سبقتهم هجرات العرب الأولى بعد انهيار الحكم العربي بها مباشرة.

كما أن ظاهرة الغناء الجماعي في هذه الموسيقى، لم تقتصر على موسيقى الآلة المغربية، بل نجدها في موسيقى الغرناطي بالمغرب والجزائر وموسيقى المالوف بتونس وليبيا؛ مما يؤكد جدلية أسبقية الغناء الجماعي في بلاد الأندلس ومنه انتقل إلى شمال إفريقيا من خلال الهجرات المتتالية بعد سقوط الإمارات العربية في تلك الربوع، بل يمكن القول أن الغناء الجماعي لهذه الموسيقى ترسخ في هذه الموسيقى قبل نقلها خارج الأندلس. وثمة إشارة مغربية أفادنا بها ابن حزم؛ مفادها أن بلاط المهدي - في عصر الطوائف (424هـ / 484هـ) كان يحتضن فرقا موسيقية تتكون من مائة عود ومائة ناي⁶⁰. وهذا يشي أن ظاهرة الأجواق انتشرت منذ القرن الخامس الهجري، والمرجح أنها جمعت إلى جانب العزف الغناء الجماعي.

ويبقى العصر السعدي لحظة مهمة في تاريخ الموسيقى المقتنة «الآلة»، فعلاّل البطللة أبداع في إخراج تشكيل نغمي جديد، سُمي بنوبة الاستهلال، وهي عملية الأكيد أنها لم تكن الأولى أو الأخيرة. إن عملا مهمًا كصنيع البطللة، أو ما قام به مجموعة من الموسيقيين الذين قاموا بتلحين مجموعة من الصناعات الشعرية؛ وهي عادة أظن أنها ابتدأت قبل ذلك بكثير؛ فابن باجة بما أضافه من تقنيات جديدة في العزف والغناء، ومن سار على نهجه، كابن جودي وابن الحمار وابن الحاسب وغيرهم؛ وهو اجتهد موسيقى حافظ على الأصول، وعزز من بنية النوبة في موسيقى الآلة.

فقد «تفنّن أهل الأندلس بعد زرياب في الأغاني خصوصاً أهل إشبيلية وغرناطة، فذهبوا فيها إلى طريقة العجم من التأصيل والتفريع، وتخصيص كل صنف منها بطبيعة من الطوائع الأربع، وتوزيع اللحن على ساعات الليل والنهار إلى غير ذلك، وهذه الطريقة هي التي انتقلت من غرناطة حين استيلاء العدو عليها إلى فاس والمغرب ولا زالت بقية منها بأيدي الناس اليوم»⁶⁰.

والمرجح من خلال ما وصلنا من معلومات - ولو أنها شحيحة وغير مفصلة ودقيقة - عن طريقة غناء النوبة

في الفترة الممتدة ما بين العصر المرابطي إلى العصر السعدي، فالمرجح أن هذه الموسيقى خضعت لمراحل من التطور، حتى نصبت صورتها، وهو تحول ارتسم في مستويات متعدّدة منها ما هو شعري ومنها ما يرتبط باللحن والطبوع المستعملة.

فما يمكن أن نستشفه من خلال ما وصلنا من نصوص تاريخية، هو أن العرب والمسلمون الذين استقروا بالمغرب، قد نقلوا تجربة موسيقية، تعتبر خلاصة ما أنتجه الفكر الأندلسي عزفا وغناء. وهي تجربة أكسبت النص الموسيقي المغربي في مستواه العالم أبعادا جديدة، مازال البعض منها متداولًا لحد الآن.

لكن تبقى الوثيقة - السبق التي قدمت لنا صورة واضحة عن خصوصيات النوبة في موسيقى الآلة المغربية، هو ما جاء به كتاب «إيقاد الشموع للآلة المسموع بنغمات الطبوع» لمحمد البوعصامي⁶². حيث جمع في مؤلفه ديوان الأشعار الملحنة مرتبة بحسب الطبوع. كما عمل على ترتيب طبوع موسيقى الآلة وفق ترتيب جديد عدّل فيه وأعاد تقسيمه مخالفا في ذلك من سبقه، ومتحدثا عن علاقتها بالطوائع الإنسانية⁶³.

وهذا العمل يطلعنا عن طبيعة الأشعار الملحنة، والتي لم تخرج عن ثلاثة أصناف: الأزجال، التوشیحات، والأشعار التقليدية. كما أشار إلى الميازين الأربعة المستعملة في عصره: البسيط، القائم ونصف البسيط، القدام. دون أن يشير إلى ميزان الدّرج⁶⁴. وهذا التفرع الجديد للنوبة هو الذي سيضعنا أمام التغيير الحقيقي الذي مسّ موسيقى الآلة.

وقد ساعده على ذلك - أقصد البوعصامي - ثقافته الموسيقية التي أهله ليساهم في تقديم إضافات كثيرة لموسيقى الآلة إن لحنًا أو على مستوى ترتيب الطبوع، أو من خلال إدماج الصناعات الضائعة في نوبات أقرب إليها مقاميا. دون أن نغفل دور الدفاتر الشعرية التي كانت بحوزة القيّان، والتي وثّقت لطريقة الغناء في مراحل زمنية مهمة من عمر هذه الموسيقى. ولا شك «أن الدفاتر هي الأساس لما انتهى إليه الأمر في العصور



جوق الموسيقى الأندلسية

وهو مجموع كان مستعملا في العصر الغرناطي؛ وكان يضم عددا كبيرا من الموشحات الأندلسية التي كانت تغنى. ويرجح بنشرية أن عمل ابن بشرى، هو الذي اعتمد عليه أصحاب المجاميع، التي ألقت في العصرين السعدي والعلوي؛ كعمل البوعصامي والحاك وأحضرى.... وغيرهم ممن لم تصلنا مخطوطاتهم⁶⁷، وهي أعمال جنت إلى جميع مآثور من الحان وطبوع موسيقى الآلة؛ ومن أبرز المطاولات التي عنت بذلك، نجد «في أصول الغناء» وهو مخطوط لمؤلف مجهول، يرجع تأليفه للقرن السادس عشر الهجري بحسب رواية عبد السلام الشامي الذي يتوفر على نسخة منه⁶⁸، وهو عبارة عن ديوان شعري تتقدمه مقدمة من ثمانين صفحة يتحدث فيها عن علم الموسيقى والأنغام والطبوع وموقف العلماء منها، حيث يقول «علم رحمك الله أن الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندلسية أربعة وستون طبعا، أربعة أصلية وستون فرعية، إلا أن أهل زماننا هذا لم يعودوا يعرفون إلا ست وثلاثين»⁶⁹. وهذا المخطوط سيكشف بعد تحقيقه إضافة نوعية ستكشف عن حلقة مهمة مفقودة من تاريخ موسيقى الآلة المغربية، لعدة اعتبارات:

المتأخرة سواء في شكل الحاكيك بالمغرب، أو في شكل السفينة بتونس⁶⁵، حيث شكلت مادة خامة للتفريع والتصنيف الذي ميز نوبة عن أخرى. ونحن نتحدث عن عمل البوعصامي، لسجل نقطة أخرى تتعلق بـ«الفتاح الفنون الموسيقية المغربية التراثية على المعارف الوافدة من الشرق العربي» [حيث تم تبني] المصطلحات الشرقية بالفاظها، ولكنه لم يسعه أن يتبني مدلولاتها⁶⁶.

وهذا التصنيف الذي قام به البوعصامي، يشكل أول مصدر يجعلنا نكتشف الخصوصيات الجديدة لموسيقى الآلة. وهي خصوصيات مزجت بنفس موسيقى محلي استفاد من تنوع الروافد الموسيقية المغربية من عرب وأمازيغ وأفارقة؛ فطريقة جمع الأشعار وترتيبها وكذا الحديث عن استخراج النغمات من العود، والإشارة اللطيفة لعلاقة الطبوع بالطبايع، وهي علاقة استشفها من منظومة النشر يسمي، وهي الوثيقة التي أغرت البوعصامي لإعادة تعديل تصنيف الطبوع. مما يرجح فرضية: مفادها أن هناك محاولات سبقت «إيقاد الشموع» بنى عليه مؤلفه منهجيته في التأليف. وهذا ما ألح إليه بنشرية عندما أفاد أن «عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس» لأبي الحسن علي بن بشرى،

* سيكون أول مجموع سيعرف بطريقة غناء موسيقى الآلة؛ حيث أشار إلى أن عدد الطبوع المتداولة في زمن المؤلف ست وثلاثون طبعا، ونعلم أن منظومة الونشريسي (ت 955هـ) لم تتجاوز سقف أربعة وعشرين طبعا، وهذا يدل على أن فترة تأليف هذا المخطوط المجهول المؤلف سبقت تأليف الونشريسي لمنظومته. فلا يعقل أن هذا الأخير لم يطلع عن باقي الطبوع المتداولة الذي جاء بها المخطوط؛ والمتمثلة في اثني عشر طبعا. وهو الذي عُرف عنه أنه كان مولعا بالموسيقى ومتتبعا لمجرياتهما، وإلا فإنه لن يجرؤ على الخوض في هذا الميدان.

* سيعطينا صورة واضحة عن واقع موسيقى الآلة في فترة ما قبل منتصف القرن العاشر الهجري، وسيقدم أيضا صورة أخرى عن المجهودات التي بذلها المغاربة من أجل موطننة موسيقى الآلة.

محمد بن الحسين الحايك التطواني⁷⁰ سيأتي بدوره ليحاول جمع ما تفرّق من غناء النوبة في صدور الحفظة، وما حظّ في ثنايا المخطوطات التي عثر عليها. وقد شكّل عمله هذا مع مرور الأيام مرجعا مهما للموسيقين الاليين وكذا للباحثين والمهتمين بالشأن الموسيقي الكلاسيكي. نظرا لأنّ صنيعه اتّسم بقدرة هائلة على توثيق الأشعار المغناة وفق مقاربة جديدة، اعتمدت على التدقيق والتحريض، وإغناء الصنعة المغناة بالإشارة إلى عدد أدوارها الإيقاعية. ممّا أبعد التشويش الذي طال الصنعة الموسيقية لفترات سابقة وأفرغها من محتواها الموسيقي. وبالمقابل أعاد الحيوية والدفء لديوان الآلة، وضخّم من الكمّ الشعري للنوبات الإحدى عشر التي كانت متداولة.

وفي عام 1302 هـ / 1885 م، ستظهر مستجدّات أخرى مع «كناش محمد بن العربي بن المختار الجامعي»؛ حيث أصبح الميزان يؤدّي وفق ثلاثة

مراحل إيقاعية «الموسع، القنطرة، الانصراف». وبذلك نصّحت التغييرات التي مسّت العمق الأدائي للنوبة. حيث ظهرت اللمسة المغربية على أداء النوبة، وفق مسار ابتداء منذ دخول هذه الموسيقى إلى المغرب؛ وهو مسار تميّز بإضافات عميقة مسّت النوبة إن عزفا أو غناء أو شعرا. حيث الطابع الذي ميّز هذه الموسيقى هو تطعيم النوبة الموسيقية بالحنان وإيقاعات وطيوع جديدة. وهو عُرف ما زال مستمرا إلى اليوم، ممّا يدلّ على مرونة هذه الموسيقى وقابليتها لضم أصوات لحنية جديدة تخدم عمقها وتغني تشكيلاها الموسيقي.

وهذا التجديد والتعديل، لم يكن وليد اليوم. بل يعود لفترات سابقة؛ فقد أخبرنا التيفاشي أنّ الأشعار المطربة التي كان يتغنّى بها في عصره «زاد فيها الجوّاري وأشياخ صناعة اليد، بحسب ما رأوه من النغم يطرب سامعه»⁷¹.

كلمة أخيرة

كانت هذه محاولة لجمع ما تنائر من نصوص في بطون بعض المجاميع القديمة، التي ألمعت إلى واقع موسيقى الآلة التي ظهرت في بلاد الأندلس، وانتقلت إلى المغرب الأقصى، كما استقرت في بعض دول شمال إفريقيا، والتي عرفت مراحل من المدّ والجزر، انتهت بها إلى الطريقة الموسيقية التي نسمعها اليوم؛ حيث اكتملت قوالبها الموسيقية.

وإذا ما حاولنا أن نحدّد أهمّ العناوين الكبرى التي أثّرت في مسار موسيقى الآلة، فيمكن حصرها في المراحل التالية:

* مرحلة تحديد الخصوصية والمتمثلة في تقعيد زرياب لأداء النوبة.

* مرحلة التهذيب والتنقيح والتجديد، والتي تظهر فيما أدخله ابن باجة على طريقة أداء النوبة؛ حيث حاول التوفيق بين غناء العرب

وغناء النصارى في نوبة واحدة، وحيث شكّل الموسّح إضافة جديدة إن شعريا أو موسيقيا.

✱ مرحلة الانفتاح على الدّول المجاورة، حيث شكّلت الهجرات المتتالية للأندلسيين - التي ابتدأت منذ العصر المرابطي عندما ساهم ابن باجة في توطيّن تلك الثقافة الموسيقية الجديدة أثناء استقراره بفاس مرورا بالموحدين والمرينيين - بعدا تواصليا موسيقيا جديدا، أغنى الموروث المحلي الموسيقي في بلدان شمال إفريقيا ومنه المغرب. وعزّز من أداء النوبة وأغناها تدريجيا بمكونات لحنية وموسيقية أخرى. وهذا لا يعني أنّ المغاربة لم تكن لديهم موسيقى يتغنّون بها؛ بل المرجّح أنّهم كانوا يتوفّرون على تقاليد موسيقية. وما الإضافات النوعيّة التي أدخلوها على موسيقى الآلة إلا دليل على علوّ كعبهم في ذلك.

✱ مرحلة احتضان الزوايا لموسيقى الآلة؛ والواضح أنّ الزوايا لعبت دورا أساسيا في الحفاظ على النوبة، وحالت دون ضياع قوالبها اللحنية والمقامية، وخصوصا في فترة الصراعات والقلق السياسي التي عرفها المغرب. حيث شكّل السّماع ثقافة موسيقية مغايرة استمدّت خطها الموسيقي ممّا كان يتغنّى من موسيقى الآلة ابتداء من القرن السادس الهجري. وقد شكّلت المناسبات الدينية، وخصوصا الاحتفال بذكرى عيد المولد النبوي الشريف، فرصة سانحة لاكتشاف هذا التفاعل بين موسيقى السماع وموسيقى الآلة، حيث وقفنا على إنشاد البيتين، خاصّة في العصر المريني. وقد تطوّر هذا المجهود الذي بذله أهل السّماع من خلال ترجيع الأصوات الجماعية لأهل الذكر، والمزحزون في العصر السّعدي.

✱ مرحلة ما بعد سقوط غرناطة سنة 1492م،

والتي أجمعت معظم الدراسات والأبحاث على أنّها أهم مرحلة عزّزت ذلك الانفتاح من خلال ما حملته العرب والمسلمون من إرث موسيقي، قدّم بديلا جديدا للغناء في تلك الأمصار التي استقروا بها. وقد تمّت هذه العملية عبر مرحلتين: الأولى ابتدأت مباشرة بعد انهيار الحكم العربي في غرناطة. والثانية تمت بعد حوالي قرن وعشرين سنة، حيث شكّل قدوم الموريسكيين، نقطة تحوّل مهمّة وأساسية في تاريخ النوبة في موسيقى الآلة.

✱ مرحلة جمع وضبط ما يغنى من أشعار وتواشيح وأزجال؛ وهذا ما قام به البوعصامي في «إيقاد الشموع»، وتبعه في مرحلة متأخرة الحايك في كنّاشه... الخ.

والواضح أنّ المعالم الأولى لموسيقى الآلة، ابتدأت مع المرينيين واتضحت معالمها أكثر في العصر السّعدي، وأصبحت في العصر العلوي أكثر نضجا وتنظيما. ساعد على ذلك الاستقرار السياسي الذي عرفته تلك الدّول، التي كان ملوكها يشجّعون الموسيقى وأهلها. وهو تشجيع قد حفّز الموسيقيين على العطاء والاجتهاد وتطوير قدراتهم الأدائية.

نقطة أخرى أودّ ذكرها؛ هي أنّ النوبة التي وصلتنا بكفها وكيفها، قد وصل عددها في فترة زمنيّة معيّنة إلى أربعة وعشرين نوبة بعدد ساعات اليوم؛ بمعنى أنّ كل نوبة كانت تؤدّى في ساعة معيّنة. وبالنّظر إلى المدة الزمنية الطويلة التي يشغلها أداء النوبة حاليا، والتي قد تصل إلى ساعات، فالأرجح أنّ النوبة في السابق لم تكن تضمّ كل هذا الكم من الأشعار، بل استوتت على هذا المنوال؛ بعدما تم دمج طبوع النوبات الضائعة في النوبات المتبقية، لتأخذ كلّ هذا الحجم والمراحل من الأداء. والأفلن يتحقّق توزيع النوبات بحسب ساعات اليوم.



حرفة الطوب الأحمر في منطقة الجريف شرق

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله - كاتب من السودان

اعتمد الكاتب في مادة هذا المقال على حصيلة الجمع الميداني الذي قام به في منطقة ممارسة الحرفة في صيف 2009م، واستقى معلوماته من أفواه الحرفيين، بتسجيل كل البيانات على أشرطة الكاسيت، كما اعتمد على منهج الملاحظة لتتبع خطوات الحرفة، وتبع توثيق مراحل هذه الحرفة بالتصوير، ومادة التسجيلات محفوظة بأرشيف قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم، ويتناول المقال شرح وتفصيل مراحل حرفة الطوب الأحمر بمنطقة الجريف شرق، مصحوبة بالصور التوضيحية، والتي تبدأ بتجهيز الأدوات التي تستخدم في هذه الحرفة، وذلك في بداية كل موسم عقب فترة الفيضان والأمطار، ومن ثم توضيح المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر من المادة الخام وحتى المحصلة النهائية، كما يتطرق للزمن الذي يتم فيه الإنتاج وتقسيمه (الرؤيتين اليومي) الذي يتبعه العمال لإنتاج الطوب الأحمر، بالإضافة لحجم الإنتاج نفسه والطرق المتبعة لتسويقه، وتبدأ مراحل الحرفة بإعداد الأدوات أولاً التي يتم



بناء الطريزة بالطوب الأحمر والأخضر

والعمل داخل الكمينّة يقوم على الطريزة، وبها يحدد عدد العمال ومن المتعارف دائماً داخل الكمينّة أن العمل يكون رباعاً أو خماسياً؛ بمعنى أربعة عمال أو خمسة عمال للطريزة الواحدة وأقل كمينّة يوجد بها طريزان ويمكن أن يزيد العدد عن ذلك، أما عدد العمال فيتوقف على إمكانيات صاحب الكمينّة المادية بحيث يمكنه أن يقوم بتشغيل أربعة عمال أو خمسة عمال في الطريزة الواحدة، وذلك يعتمد على رأس ماله الذي يبدأ به العمل في بداية الموسم، كما يمكنه زيادة عدد الطرايز.

هؤلاء العمال هم الذين يقومون ببناء الطريزة تحت إشراف الأسطى وقبل عملية البناء لا بد من تنظيف مساحة الكمينّة والتي تسمى (القرش) أو (البراحة) وذلك لتسويتها بالطواري واستخدام ما يعرف بـ (الطفشّة) وهي عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل توضع تحت القالب وتساعد على حمله وتزيد عليه بقليل في مساحة القالب، فبواسطتها يتم تسوية تربة الفرش وأحياناً يستخدم الواسوق في حالة وجود كمية كبيرة من التراب، إذ لا بد من أن يكون الفرش مسطحاً تماماً وخالياً من التراب، ثم بعد ذلك يقوم العمال برشه بالماء لتثبيتته وأحياناً يقومون بإحضار كمية من الرمل لطرحها على الفرش ثم رشها بالماء «انظر الصورة رقم (1)».

بعد هذه العملية يقوم العمال بتقسيم الفرش إلى قسمين بالتساوي فصي النصف الأقرب إلى حفرة الطين يقوم العمال ببناء طريزتين، الأولى قرب الطين والثانية في وسط الفرش.



تسوية الفرش

تجهيزها قبل بداية الإنتاج، ومن أهم هذه الأدوات الطريزة؛ لذلك لا بد من بيان مراحل بنائها فهي التي يقوم عليها الإنتاج، ومن ثم يستعرض مراحل الحرفة وزمن الإنتاج وحجمه وتسويقه وقبل ذلك يقدم لبذة مقتضبة تبين التعريف بمنطقة الجريف شرق.

منطقة الجريف شرق

تقع منطقة الجريف شرق على الضفة اليمنى للنيل الأزرق، على بعد أربعة أميال جنوب شرق الخرطوم بحري، على خط عرض 35/15 درجة وخط طول 26/32 درجة، وتمتد في هيئة شريط طولي على النيل الأزرق وتنحدر المنطقة على الضفة اليمنى للنيل الأزرق بصفة عامة، وتقع في داخل حدود منطقة وحدة شرق النيل الإدارية (قطاع الجريفات الشرقية وأم دوم)، التي تتبع من الناحية الإدارية لمحلية شرق النيل. تحدها من الناحية الشمالية منطقة القادسية ومن الناحية الشرقية منطقة دار السلام المغاربة وبركات وغرباً النيل الأزرق ومن الناحية الجنوبية تحدها منطقة أم دوم، وتبلغ مساحتها حوالي 32 كيلومتراً مربعاً.

الطريزة أهم أدوات إنتاج الطوب الأحمر

الطريزة هي أداة العمل الرئيسية في حرفة الطوب الأحمر، فبواسطتها يتم الإنتاج بحيث يقوم الأسطى باستخدامها لتشكيل الطوب اللبن (الطوب الأخضر).



ملء الفراغات بين الطوب بالطين والزبالة (الكفّية)

يقول الراوي زكريا إبراهيم:

«الكفية دي لقن أول حاجة تبني الطريزة دازي البناء العادي زي الأوضة كدا صغير نكبوها تراب غلّوها في بطنو زانوتاني كغفّيه طوب كغفّية كدا بس شفتنا دانا قبيد بليثو بئنا وملحّون في بطنو دانا تراب كدا كدا نجي نرض فوقو كدا نقفل دازي العرش»¹.

بعد ذلك يتم مسح هذه (الكفّية) من أعلى على السطح بالطين المخلوط بالزبالة وتسمى هذه الطبقة (الجليدة) ومن فوق الجليدة يتم مسح زبالة جافة وناعمة «انظر الصورة رقم (5)».

بعد تجليد السطح بمادة الطين والزبالة تبدأ عملية بناء أجزاء الطريزة الأخرى من أعلى على السطح وتبدأ بـ (البلاعة) وهي عبارة عن شكل مربع يبنى بالطوب الأحمر بحيث تسع مساحتها لوضع قالبين وطفتين وتكون بعرض الطوية، طولها طويتين ونصف وارتفاعها طويتين بارتفاع الطوية (5×4×5 سم) وبعد بنائها يتم تجليدها - أيضاً - بالطين المخلوط بالزبالة، والبلاعة يتم مالها بالماء لاستخدامها في غسل قالب الطين. ومن ثم يتم بناء ما يعرف بـ (القّطاعة) وتأخذ شكل منحني يبنى بالطوب بطول الطوية بحيث يتم رصف الطوب بشكل مائل من زاوية البلاعة لتلتف حول المكان الذي يقف عليه الأسطى ثم تمسح بالطين والزبالة، وهنا تكون مرتفعة بالطين على الطوب الذي تبني به وتتحدر ناحية سطح الطريزة، ومهمة القطاعة هي حينما يقف الأسطى تجعله يتمكن من سحب الطين



رحم الفراغ في وسط الطريزة بالتراب

خطوات بناء الطريزة وأجزائها:

تبني بالطوب الأخضر أو الأحمر أو الاثنين معاً في شكل مستطيل وإحدى زواياه تبني في شكل شبه مثلث بزاوية قائمة وهو المكان الذي يقف فيه الأسطى، وهذا الانحراف شبه المثلث له ضلعان متساويان حوالي (50×50 سم) والشكل العام للطريزة المستطيل يكون (2×1.5 متر) وهذه المساحة تقدر بعد تحديد المكان الذي يقف عليه الأسطى والمكان الذي يوضع عليه القالب الذي يصب عليه الأسطى الطين لتشكيل الطوب وتحديد المساحة التي يوضع عليها الطين للاستخدام ومكان وضع القالب وهو فارغ وبعد تقدير هذه المساحات يكون تخطيط الطريزة (2×1.5 متر).

تبني الطريزة بالطوب بطريقة البناء العادية ويدون استخدام الطين بحيث يقوم العمال برصف الطوب بسمك الحائط وذلك بوضع طوية بالطول ونصف الطوية «انظر الصورة رقم (2)».

ويكون ارتفاع الحائط حوالي 60 سم، وبعد عملية البناء يقوم العمال بردم المساحة الفارغة في الوسط بالتراب حتى تتساوى مع ارتفاع الحائط «انظر الصورة رقم (3)».

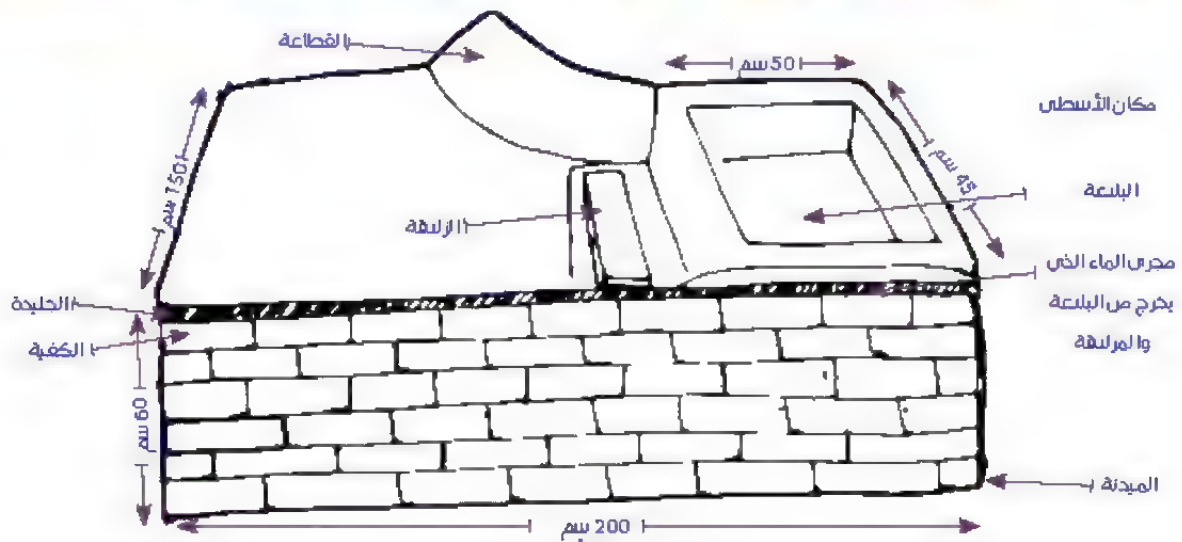
وبعد ذلك يقوم العمال بعمل ما يسمى بـ (الكفّية) وهي عبارة عن ضفيرة بالطوب بحيث يتم رصف الطوب لتقل كل المساحة به من أعلى ثم بعد ذلك يتم ملء الفراغات بين الطوب المرصوف بالطين والزبالة «انظر الصورة رقم (4)».



الطريزة في أعلاها البلاعة وتظهر الميمنة في أسفلها



شكل الجليدة



الشكل 1 : أجزاء الطريزة

تساعد - أيضاً- العامل الذي يحمل القالب من الطريزة على سحبه من على الزلافة وحمله بالطفشة لوضع الطويلة على الفرش، ومن أسفل الزلافة يخرج مجرى صغير ليلتقي بمجرى آخر يخرج من البلاعة وذلك لإخراج الماء الذي ينزل من الزلافة والبلاعة لينزل أسفل الطريزة في حفرة عميقة مع زاوية الطريزة الأمامية أسفل البلاعة وهذه الحفرة يستفاد منها - أيضاً- في إخراج ماء البلاعة لتغييرها بعد أن تتعكر بطين القالب والطفشة «انظر الصورة رقم (6)».

تسمى الحفرة أسفل الطريزة بـ (الميدنة) .. (انظر الشكل 1). بعد بناء الطريزة وتنظيف مساحة الكمين (الفرش) يتم تجهيز كل الأدوات الأخرى التي تستخدم في حرفة الطوب وهي بالإضافة إلى الطفشنة والقالب

بكلتا يديه من سطح الطريزة ويسحبه نحو القطاع التي تساعد على قطع الطين بالمقدار الذي يمكن صبه في القالب الذي يوضع على ما يعرف بـ (الزلافة)، وهي تبنى من طوبتين وتكون موازية للبلاعة بشكل مائل أيضاً بحيث تكون مرتفعة ناحية القطاع وتثبت عليها الطفشنة التي ذكرناها مقدماً بالطين على طوبتين وسميت كذلك لتساعد على انزلاق الماء من القالب بعد إخرجه من البلاعة بواسطة الأسطح مع الطفشنة التي يوضع عليها، وذلك بناءً على إفادة الراوي عثمان يعقوب دهب الذي يقول فيها:

«الزلافة دي بتكون ملتصقة بي طين ثابتة وهي نفس الطفشنة بتلصق في الطريزة وتكون ميمله عشان شئو المويه البتجي مع القالب مارقه من البلاعة الميلا نأعا بتجي مدرّقه عشان تدردق»².



الطابليّة والغريّة على التوالي



القالب

مسألة الذكر يتم تجهيزها يعرف بـ (الطابليّة) و (الغريّة)، والطابليّة هي عبارة عن شبيّة تستخدم لحمل الطين وأحياناً أخرى قُفّف الزبالة التي تستخدم لتخمير مادة الطين والتي ستعرض لها لاحقاً، وهي تصنع من عودين بطول مترين يوضعان ليكونا متوازيين والمسافة بينهما (50 سم) ويتم تثبيت أربعة ألواح من الخشب بنفس الطول على هذين العودين بالمسامير لتكون مساحة الألواح بعد جمعها (50×50 سم). أما الغريّة فهي - أيضاً - تصنع من عودين وتشبه الطابليّة في الشكل إلا أن الفرق بينهما وبين الطابليّة في أن الغريّة بهاداً ثلاثاً خشبات في الوسط وتثبت بشكل متفرق عن بعضها «انظر الصورة رقم (7)».

أما القالب فيكون في شكل متوازي مستطيلات وزواياه قائمة ومفتوح من الجانبين ومصمم لكي يُصبّ عليه طوّبتان وبه فاصل في الوسط وله أيادي من الجانبين لتساعد على حمله ومقاسه (22×11×6 سم)، الطول × العرض × الارتفاع، «انظر الصورة رقم (8)» والطفشة عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل تزيد بمقدار سنتيمترين من كل جوانب القالب، حينها يوضع عليها إذا كان في عملية الصب في الطريقة أو حينها يحمله العامل الذي يأخذه من الطريقة لوضعه في القريش ويسمى هذا العامل (الدّبايّي)، وتُغَمَل لها خشبتان صغيرتان من أسفل حتى يتمكن الدّبايّي من حملها مع القالب «انظر الصورة رقم (9)».

كما يتم تجهيز الطواري جمع طورية وهي الأداة التقليدية التي تستخدم في الزراعة، وهنا تستخدم دائماً في كسر الطين وهذه - أيضاً - من خطوات تجهيز الطين، ثم بعد ذلك تجهز المواد التي تستخدم في الحرفة مثل الزبالة (توت الحيوانات)، ودالماً ما تستخدم زبالة الأبقار لتخمير الطين ولأغراض أخرى مرتبطة بمراحل حرفة الطوب:

«أنا نجيب المواد السّفحة ذي الزبالة يتناغت البقر يتجيب الطوب سبوح وكُتب الرّملة بالقياسات القطلوبة غشّان الطوبه زانا لا تجي هسه لا تجي ناسفه تتكشّر يراها»³.

هذا ما سيوضح في السطور القادمة، كما يجهز الرمل الذي يتم خلطه مع الطين، وتتم صيانة طلبية الماء وتجهيز البراميل والباقات التي تستخدم لحمل الماء وتجهيز حطب الوقود.

بعد تجهيز كل هذه الأدوات واكتمال عدد العمال للطريقة تبدأ عملية الإنتاج والتي سنستعرضها بالشرح والتفصيل.

المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر:

تمر حرفة الطوب الأحمر بمراحل عدة وكل مرحلة تعتمد على عدة خطوات ويمكن تلخيص هذه المراحل في الآتي:

- مرحلة ترسيب المادة الخام.
- مرحلة تجهيز الطين (التخوير).
- مرحلة تشكيل الطوب الأخضر.



طين التلطي، الرافوت والفرير على التوالي

2 - مرحلة تجهيز الطين (التخمير):

يقول الراوي عبدالله عباس عبدالله: «أنا طبعاً طبلنجي غائثو نقوم أحننا تفرين طبعاً طبلنجية تفرين بالأسطى لكونو ثلاثة التراب الملموم نقوم زي دأ تكسرو وتطرخو بعدو نجيب الزبالة بالقفف نجيب نزل، أما بعد ذاك نقوم تمشي تدور البابور نرشو بالخرطوش بعد ما يشتوي خلاص نقوم نجر بالطواري المرة الأولى ثم ثاني مرة كذا خلاص يتأخذ لينا زي ثلاثة أربعة ساعات كدة ونقوم»⁶.

من هذه الجزئية من كلام الراوي يمكن أن نستنتج أن مرحلة تجهيز الطين للحرفة تمر بعدة خطوات وهي: الكسر ثم طرح التراب ثم التزييل ثم السقاية. بمعنى أن الإنتاج يبدأ بـ (الكسر) وذلك بحضر الطين بالطواري وجره، ودائماً هذه العملية تتم بواسطة ثلاثة عمال، كما قال الراوي سابقاً إننين طبلنجية وهذه هي مهمتهما، حيث يقومان بتجهيز الطين بعد تخميره وحمله إلى طريزة الأسطى الذي يشارك معهم في هذه العملية، وبعد كسر الطين يتم طرحه حتى يتفتت ومن ثم يحضر الطبلنجية قفف الزبالة بواسطة الطبلية ويقومون بنثرها على سطح التراب بحيث تتوقف كمية الزبالة على حجم الحوض، ولوع الطين، وأحياناً تضاف كمية من الرمل. والطين ثلاثة أنواع كما يقول الراوي أحمد خليل البشير: «طين (تلطي) وطين (رافوت) وطين (فرير)»⁷، (انظر الصورة رقم 10).



الطفشة

• مرحلة التجفيف.

• مرحلة بناء الكميئة والخرق.

• المرحلة النهائية.

1 - مرحلة ترسيب المادة الخام (الطلي):

تبدأ هذه المرحلة قبل الفيضان وموسم الأمطار بوقت كافي بحيث يقوم العمال بتنظيف الحفرة وتجهيزها، وذلك بإزالة كل مخلفات الإنتاج في الموسم السابق من بقايا الطين والطوب والأعشاب، ويتم جمع كل هذه المخلفات التي يستفاد منها في عمل ما يسمى بـ (السقاية)، وهي عبارة عن ردمية كبيرة يتم ردمها على شاطئ النيل إلى الشمال من الحفرة مباشرة، فعند مجئ الفيضان تمتلئ الحفرة مباشرة بالماء وعندما يبدأ النيل في الانحسار تدريجياً تكون هذه الحفرة قد امتلأت بالطلي المشبع بالماء، هذا ما ذكره الزبير الجيلاني بإكرامه:

«السقالات دي بنجيب خرد بنجيب خشب بنجيب عروق الشندر بنجيب وشخ الكماين ذانو بنعملو لقم البحر بي بنعملو يعني خايز يحجز الطلي لقم إحجز الطلي السنه الجايه يكون عندك طلي متوفر»⁴.

بعد ذلك يقوم العمال بتغطية الحفرة بطبقة من الرمل وفقاً لإفادة السراج عمر موسى الذي يقول:

«أول البحر ما نزل بنغطي الطين بالرمله عشان ما يشق إن شق يوظ والرمله يتحفظ الرطوبه بتاعة الطين يكون لين»⁵.



الطست المحروم في الوسط لحمل ليعمل الطين، سرب عليه
الزبالة (روث الحيوانات)
أو خمسين طنناً الطين ذا هو قبايل»^{١٠}

بعد عملية إضافة هذه المواد من الرمل والزبالة أو الزبالة فقط يتم تدوير طلمبة الماء لرش الحوض بالخرطوش حتى تتم سقايته تماماً بالماء، مثل ما ذكر الراوي عبدالله عباس عبدالله في البداية عن التخمير، ثم بعد ذلك يتم جر الطين بالطواري مرتين حتى يتم التأكد من خلط الطين بالمواد التي أضيفت إليه تماماً وبعد ذلك يترك الحوض لمدة تتراوح ما بين ساعتين إلى خمس ساعات للتخمير حيث تتحلل المواد المختلفة وتتمازج فيما بينها، وذلك بفعل الزبالة ثم بعد ذلك يتم تقسيم الحوض إلى قسمين وكل قسم يسمى بـ (قردة) حيث تقلب إحدى هاتين القردتين لتسمى الجرة الأولى وتقلب مرة أخرى ويضاف إليها بعض الماء إذا احتاجت لذلك، ثم يتم تمليسها برأس الطورية وتسمى هذه العملية بـ (القفوة)، (انظر الصورة رقم ١١)؛ وذلك للتأكد من درجة لزوجة الطين حتى

تتكمّل عملية ترحيلها، كما تحافظ هذه العملية على حفظ نسبة الماء في الجرة وهذه العملية نفسها تتم في القردة الثانية وتنشر عليها الزبالة من أعلى للغرض نفسه، وبعد ذلك يتم نقلها بواسطة الطلمبة التي يعملها الطبلنجية لترحيل الطين إلى الطريزة للأستطى لبداية تشكيل الطوب الأخضر، ويتم قطعه بواسطة الأيدي ووضعها على إلاء عبارة طست مخروم في قاعدته بحيث يوضع هذا الإلاء على سطح



القفوة

الطين البلبطي هو الطمي اللزج ويحتاج إلى كمية من الرمل للحد من نسبة اللزوجة كما يضاف إليه كمية من الزبالة، أما الطين الزافوت فهو عبارة عن طين مخلوط بالرمل بطبيعته إذ يحتاج إلى الزبالة فقط، وكذلك القرير يحتاج إلى زبالة وقليل من الرمل. حجم الحوض يتوقف على عدد العمال في الطريزة فإذا كان العمل رباعياً دائماً يقدر حجم الحوض بحيث ينتج سبعة ألف طوبة أو ثمانية ألف طوبة في اليوم، وإذا كان الطين بلبطي تكون نسبة الرمل كبيرة والزبالة أقل، أما إذا كان الطين زافوت فتكون نسبة الزبالة هنا أكثر قليلاً من البلبطي والقرير الذي تضاف له - أيضاً - كمية من الزبالة ونسبة قليلة من الرمل، بمعنى أنه إذا كان الحوض بلبطي وقدر لينتج ثمانية ألف طوبة يضاف له مقدار خمس وأربعين قفّة من الزبالة (روث الأبقار) أو خمسين قفّة والرمل ليس له مقدار محدد إنما ينثر عليه فقط بحيث يكون أكثر قليلاً من نسبة الطين، أما إذا كان الطين زافوت فتضاف إليه خمس وثلاثون قفّة وإذا كان الطين قرير فيأخذ مقدار أربعين قفّة من الزبالة وهذا بناءً على حديث الراوي حماد أحمد عبد الرحمن، إذ يقول:

«الطين ذا أوّل حاجة نخفنا بنقوم ينكيسرو نزاب ري ذا ري الحوض ذا مثلاً بندي أربعين قفّة زبالة وينخمرو ذا بالنسبة للقرير أما بالنسبة للزافوت ندي خمسة وثلاثين أما بالنسبة للبلبطي يباخذ خمسة وأربعين



الأسطوان يصب الطين على القالب



التشريحه



عملية رصف الطوب على العرش

وبجانبه الدبائشي الذي مهمته حمل هذا القالب بالطفشة ووضعه على الفرش لتفريغه وذلك بتمرير الطفشة على القالب ومسحها وتسمى هذه العملية بـ (المكوة)، ويضيف عثمان يعقوب دهب موضحاً هذه العملية بقوله:

«الدبائشي (يشيل القالب مع الطفشة في تحت يعني يتكون حاجر الطين في تحت ما ينزل ويُعد ذلك لمن يشيلوكنا مع القالب سواوكت (وذيها وطبعاً يكفي القالب كذا الجرا الطفشة من القالب والجرة دي إسما المكوة»¹⁰

يسحب القالب بعدها إلى أعلى وبذلك تكون الطوبة قد أخذت شكلها الهندسي وكما ذكرنا سابقاً أن الدبائشي يكون قد أعد الفرش بتسويته تماماً ونظافته وهذا يساعد على استواء الطوب بعد وضعه

الطوبية ويتم لرفع من الزئالة على سطحه (انظر الصورة رقم 12)،

ثم تبدأ عملية قطع الطين بواسطة الأيدي ووضعه على الإناء حتى يمتلئ إلى أعلى وبعد امتلائه يقوم الطبلنجية بتشكيل الطين في شكل مخروطي وتسمى هذه العملية بـ (التشريحه)، (انظر الصورة رقم 13) والإناء يطلق عليه (الدقار)، والتشريحه يشرحها لنا الراوي عثمان يعقوب دهب ويقول:

«التشريحه عشان الطين ما إدقق تقعد تسرح كذا بعد ما تحت الطين عشان يكون قايم كذا مخروطي ويشيل كثير»⁹

3 - مرحلة تشكيل الطوب الأخضر:

يتحول العمل في هذه المرحلة بعد ذلك إلى الطريقة التي يقف عليها الأسطى بحيث يضع القالب على الطفشة في مكان الزلافة، والبلاغة مليئة بالماء وبها قالب آخر وطفشة أخرى استعداداً لإنتاج الطوب، ويقوم الأسطى بتقليب خليط الطين على سطح الطريقة وهذا الخليط يقوم بقطعه في البداية في الحوض قبل ترحيله إلى الطريقة وتسمى هذه العملية (التسوية)، وتنتج حوالي خمسمائة طوبة في بداية العمل حيث يواصل بعد ذلك الأسطى بصب الطين على القالب بقوة مناسبة للملئ فراغ القالب ومسحه بكتا يديه لتسوية سطح القالب ليعطي بطن الطوبة (انظر الصورة رقم 14)



17

قلب الطوب لتجفيفه

ليكون موازياً لأحد جوانب الفرش الذي يسمى بالبرّاحة - أيضاً - وهنا يذكر الراوي عبد العظيم علي الظريفي موضحاً ذلك:

«بَعْمَلْ وَخَيْطِي وَتَدِين فِي جَنْبَةِ الْفَرَشِ رَيَّ خَيْطِ الْبُنْيَانِ بَعْدَ ذَلِكَ يَرْضُ الدَّبَاشِي عَلَيَّو الطُّوبَ عَشَانَ الْوَزْنَةَ»¹⁷

يستخدم الدبّاشي الخيط ليُعطي وزناً صفوف الطوب في خط مستقيم، التي يواصل في رصفها ويحافظ على المسافات بينها حتى يمتلئ الفرش أو البرّاحة وللبّراحة جناحان بجانب الطريزة، يُقال الجناح شمال الأسطى على الطريزة في اليوم الأول ويمكن أن يسع ستة آلاف طوبة أو خمسة ألف وفي اليوم الثاني يتم رصف الطوب في الجناح الآخر، واليوم الثالث يكون راحة للعمال وللتجفيف.

4 - مرحلة التجفيف:

يترك الطوب على جناحي الفرش أو البرّاحة لمدة يوم كامل في أشعة الشمس وذلك حتى يتم جفافه، ثم بعد ذلك يتم قلبه على إحدى جوانبه بواسطة الدبّاشي لتعرض جوانبه الأخرى للهواء وأشعة الشمس - أيضاً - وليكون جفافه أسرع (انظر الصورة رقم 17)،

بعد ذلك يقوم التاجر أو الوكيل بحساب عدد الطوب في الفرش وتدوين العدد في كراسة خاصة بالعمال يسجل بها إنتاجهم وسلفياتهم، وذلك



16

إخراج القالب من البلاطة لنظافة القالب

وهنا تظهر فنيات الدبّاشي وقدراته في رصف الطوب على الفرش بطريقة هندسية للمنه بالطوب بعد صبه ووضعه عليه وذلك لجفافه. (انظر الصورة رقم 15)، وتكون الطوبة قد اتخذت شكلها بحيث تكون مستوية السطح بواسطة الطفشة ومستوية الجوانب بفعل القالب ومستوية الباطن - أيضاً - بفعل الفرش؛ أي الأرض. وبعد ذلك يعود الدبّاشي يعمل القالب فارغاً والطفشة إلى الطريزة لوضعها في البلاطة التي تكون مليئة بالماء التي يتم تغييرها بواسطة الأسطى بتفريغها في المبدلة لتجديدها لغسل القالب والطفشة من بقايا الطين حتى لا تؤثر على شكل الطوبة (انظر الصورة رقم 16)، وفي هذه الأثناء يكون الأسطى قد أعد قالباً آخرًا ليحملة الدبّاشي لوضعه على الفرش وتستمر هذه العملية حتى يكتمل تشكيل كل الخليط على سطح الطريزة، وفي هذه الأثناء - أيضاً - ينقل الطبلنجية بقية عجينة الطين بالفردة المعدة للتشكيل بالحوض إلى الطريزة ويستمر العمل دون توقف إلى أن يكتمل إنتاج كل الخليط.

أحياناً يكون عدد العمال خمسة وفي هذه الحالة يكون مع الأسطى دباشين يعملان مع بعضهما وفي هذه الحالة يكون الإنتاج أسرع وأكبر وهذا يتوقف على إمكانيات التاجر المادية.

عملية رصف الطوب بواسطة الدبّاشي تكون بصورة هندسية، ولتكون كذلك يستخدم الدبّاشي الخيط مثل عملية البناء الذي يشده على وتدين



19

التكرس لزيادة درجة جفاف الطوب



18

عملية حساب عدد الطوب



20

العنبر

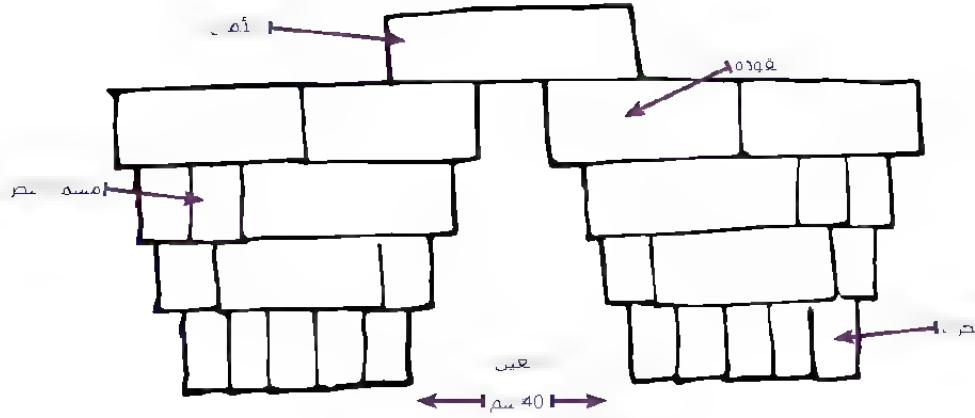
آخران من فوقهما بشكل معكوس وهكذا، حتى تصل إلى خمسة أو ستة أزواج من الطوب (انظر الصورة رقم 19). وفي هذه الأثناء يكون الدبائشي قد قام بشد خيط على جانبي جناحي الفرش أو البراحة ويقوم برصف صف من الطوب مع هذا الخيط لوزن هذا الصف، ويرصف بعرض الطوبة ويسمى هذا الصف بـ (الجرائية)، تمهيداً لبناء ما يعرف بـ (العنبر) وهذا العنبر ينقل إليه كل الطوب الموجود بالفرش بعد جفافه ويكون بالكمينة عنبران بجانب الفرش عن اليمين وعن الشمال وهنا يضيف الراوي عبد العظيم قالاً:

«كُلَّ طَرِيْقَةٍ عِنْدَهَا عَنَبْرٌ يُرْفَعُوا إِنْ تَاجَا فَيُؤَالِ عَنَبْرٌ يَكُونُ زِيَّ الحِيطَةِ عَشَانٌ كَذِهِ الكَمِينَةِ فِيْهَا طَرِيْقَتَيْنِ يَكُونُ فِيْهَا عَنَبْرَيْنِ كُلُّ طَرِيْقَةٍ بِرَضُو طَوْنَا فِي عَنَبْرِيَا يَمِينِ أَوْ شَمَالٍ»¹³.

حتى تتم محاسبتهم بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم، وللحساب طريقة محددة يستخدم فيها الوكيل عصا لتساعده على الحساب ويتحرك على سطح الطوب ويبدأ في الحساب بحيث يشمل الرقم زوجين من الطوب فيحسب خمسين وبعدها يضع طوبتين أو ثلاثة طوبيات لأعلى وتسمى (شاهداً) ويوضع بعد كل مائتي طوبة، وبعد عملية حساب الفرش ووضع الشواهد كل مجموعة بها شاهدان تسمى بـ (الرؤق)، وفي هذا الخصوص يوضح لنا الراوي عبد العظيم علي الظريفي هذه الطريقة قائلاً:

«الجِسَابُ ذَا يَا حَسَبُ صَاحِبِ الكَمِينَةِ يَا حَسَبُ الْأَسْطَى الْبُضْرِبُ وَآخِرَيْنِ يَكُونُ عِنْدَهُمْ وَكَيْلٌ بِحَسَبِ الطُّوبِ الشَّاهِدِ يَكُونُ فِي الْفَرَشِ حَاجَةً إِسْعَا الرُّوقِ الشَّاهِدُ ذَا طَوْنَتَيْنِ تَالِثُهُ يَرْفَعُوهُنَ فَوْقَ الرُّوقِ وَالرُّوقُ ذَا يَكُونُ فَيُؤَالِ هَدَيْنِ بَيْنَ أَرْبَعِيَّةٍ طَوْنَةٍ وَكُلُّ شَاهِدِيْنِ مَتْنِ طَوْنَةٍ»¹².

يقوم الوكيل أو التاجر بحساب عدد الشواهد ويضربها في مائتي طوبة وهذا يعطيه المجموع الكلي للطوب بالفرش، ثم بعد ذلك يقوم بتدوينه في الكراسة (انظر الصورة رقم 18). بعد حساب عدد الطوب أحياناً يتم تجميع الطوب لرصفه بطريقة تسمى بـ (التكرس)؛ وذلك لزيادة درجة تخفيف الطوب أو الإسراع بجفافه كسباً للزمن أو لضيق الفروش، وهذه الطريقة تكون بوضع طوبتين متوازيتين على جانبيهما، ثم توضع عليهما طوبتان



الشكل 2: العن وأحراؤها بالكمينة

إطناشر عین یا جماعة دایرین فیها مئة وعشرين ألف طوبة، بسم الله بدو من هي في حاجة اسمها الجراية اللولائية دي بيخثوها حاجة اسمها الجراية خثيت الجراية حاجة بتاعت خمسه طوبات بالجانبه الجداها دي برضو خمسه طوبات تاني تحت طوبة في هي وطوبة في هي مقربات على بعض يعني مثلاً دي هي خمسين سنتمتر موش كدي تحت تاني طوبه في هي وطوبه في هي بقى الفرقة ثلاثين سنتمتر تاني لمن يكون كدي بقى خمسه طوبات تاني تحت اثنين تكون الفرقه قريبه تاني تفضل في طوبه واحده تكون دي العين انقلبت في جوه ليها بتكون خثيت خطب ما بتكون خثيت ليها القرقف دا وماشي وماشي لغايت ما تتمهن اطناشر عین تميت اطناشر عین دي دا اسمو العقد انتهى علي حاجة بتاعت ستة مداميك وبعد داك بتكون في مجاري واضحه قصا دكلو عین يكون مخثوت فيها الخطب وبيخثو فيو القرقف»¹⁵.

هنا يشرح لنا الراوي طريقة بناء الكمينة وخطواتها ابتداء من تخطيطها باستخدام الأوتاد لتحديد مساحتها بعد معرفة عدد الطوب الذي يجب أن تسعه الكمينة، كما وضح لنا كيفية بناء عيون الكمينة ووضع الخطب عليها للحرق وبناء العيون يكون عقد الكمينة قد اكتمل، ويمكن أن تطلق عليه قاعدة الكمينة ومن هذه الجزئية نستنتج أن بناء الكوشة يبدأ بالعقد وهو أهم جزء فيها ويحتوي على (العيون)، وهي عبارة عن مجاري يوضع فيها حطب

هنا يوضع طوب الإنتاج بعد جفافه لمدة أسبوعين وفي العن يريكون الطوب قد جف تماماً (انظر الصورة رقم 20)، وبعد ذلك يتم نقله إلى الكمينة توطئة لحرقه.

5 - مرحلة بناء الكمينة (الكوشة) والحرق:

بناء الكمينة يحتاج إلى عامل متخصص يقوم بينائها وعملية حرقها ويسمى بـ (الحراق) وعملية حريق الطوب تسمى (الحرق) والكمينة نفسها تسمى (الكوشة) فقبل الحريق يقوم هذا العامل ببناء الكمينة (الكوشة) والتي تبدأ ببناء ما يعرف بـ (العقد) وذلك اعتماداً لما قاله الراوي أحمد عبدالرحمن الحاج:

«الكمينة بتبني بالمدماك وأول حاجه بختو العقد وبنو عليو وبسموها الكوشة وبنيتها الحراق وبعد داك بقوم بالحرق بتاعا»¹⁴.

تختلف أحجام الكمانن بحسب عقد الكمينة وهناك ما يعرف بعقد ستة وعقد سبعة وعقد ثمانية وهكذا... وغالباً ما يستخدم عقد ستة لبناء الكمينة (الكوشة) وهو المستخدم دائماً في منطقة الجريف وفي هذه السطور سنتناول كيفية بناء هذا النوع من العقد.

يقول الراوي الزبير الجيلاني بايكر عن بناء العقد: «تخت وتد هي وتد هي وتد هي وتد هي وتد هي، تحسب بالشريحة اطناشر شريحة الكمينة دي فيها



22

رصف الطوب أعلى العيون (شائقي وتليدي)
(الأمان)، (انظر الشكل رقم 2).

بعد اكتمال بناء العيون وملء الفراغات بالطوب بين العيون يكتمل بناء ما يعرف بالعقد، ويدخل العيون يكون حطب الحرق قد تم رصفه بطول العين ويرصف بحيث يسند بعضه البعض، ويستند في البداية على عود يسمى (التَّكَّال) وهو عود له انحناء في نهايته إلى أعلى بحيث يسند العود الذي يليه وهكذا، وهنا يضيف الراوي حسن سايق قائلاً:

«الْحَطْبُ يَرْصُوعُ مِنَ الْبِنَائِيَةِ بِحَاجَةِ إِمَامِ التَّكَّالِ
عُودَ أَعْوَجَ عَشَانٍ إَكُونُ وَهَوِي مِنَ الْوَاطَا وَبَعْدَيْنِ
الْعُودَ الْبِشْكَالُوفِي قَقَاهُ وَإَكُونُ وَبِئُومًا يُنُومُ عَشَانِ
إِنْ نَامَ فِي الْوَاطَا النَّارَمَا يَنْقُومُ قَوْوُ وَلَا زِمَ إَكُونُ الْعُودِ
الْأَوَّلَانِي ذَا أَعْوَجَ»¹⁷.

دائماً ما يستخدم حطب الشَّنْطُ للحرق ويعد نوعاً جيداً لأنه يمتاز بدرجة حرارة عالية واستخدامه يرتبط بنوع الطين الذي ينتج منه الطوب، فإذا كان الطين بلطي لا بد من الحرق بحطب الشَّنْطِ، وهناك أنواع أخرى من الحطب مثل الطَّلَح والكَبَر والهَجْطِيج والشَّاب، وهذه يمكن أن تستخدم لحرق الطوب المنتج من الأنواع الأخرى من الطين، وتحرق الألف طوبة بما يعادل قنطار من الحطب وهنا يقول الراوي عبد العظيم علي الظريفي:

«أَحْسَنَ نَوْعَ لِلْحَرِيقِ الشَّنْطُ لِأَنَّهُ يَدِي تَارَكَتِيرَه
بَعْدُ الطَّلَحِ بَعْدَ الطَّلَحِ تَائِي بِحِي الْكَبَرِ وَتَائِي الْهَشَابِ



21

حمل الطوب بعد جفافه بواسطة العربية

الوقود ومعه أحياناً (الْقَرْقَف)، وهو عبارة عن كتل من زباله الأبقار المتحجرة تساعد على الحرق ويتم تحطيط العقد (عَقْد سِتَه) الذي تستخدم فيه الأوتاد لتحديد المساحة وذلك بتحديد مستطيل مساحته (10×7 متر) الطول × العرض، بما يعرف بـ (الشَّبْحَة) وذلك لتكون سعة هذه الكمينه مائة وعشرين ألف طوبة، وعلى الطول يبدأ البناء بما يسمى بـ (الْجَرَّايَة) وهي عبارة عن خمسة طوبات بطول الطوبة وعلى بعد 40 سم توضع الجراية الثانية وهكذا إلى الآخر يتم رصف الجرايات وتكون ممتدة بعرض الكمينه، وهنا يتم رصف الطوب بعرضه ويسمى بـ (السَّابُويَة) لتعطي شكل مجاري العيون، ثم بعد ذلك يوضع الحطب والقرقف فبالإتي يتم بناء كل عين بمفردها وبعد اكتمال بنائها يتم رصف الطوب في الفراغات، ويسمى بـ (الدَّكَّة) حتى يكتمل بناء العقد، حيث يتم بناء العين بوضع الطوب بتقريب المسافات بين الجرايات في شكل شبه مثلث، وذلك كما ذكر الراوي مقدماً، والطوب الذي يتم رصفه ليقرب المسافة بين الجراية والأخرى يسمى بـ (القُوْدَة) بمعنى وضع قُوْدَة من هنا وقُوْدَة من هناك استناداً على قول الراوي حسن سايق إبراهيم أحمد:

«يَنْخُتُ قُوْدَه مِنْ هِنَا وَقُوْدَه مِنْ هِنَاكَ قُوْدَتَيْنِ
قُوْدَه وَزَا وَقُوْدَه قِدَامَ هِنَا الْقُوْدَتَيْنِ دِيلَ يَرْطِطِنَ بِي
طَوْبَه يَقُولُوا الْأَمَانُ»¹⁸.

كما وضع الراوي توضع طوبة للربط وتسمى بـ



تقفيـل المدرّج

الكمينة؛ لتساعد عمال النقل على الصعود إلى أعلى العقد لرصف الطوب وبجانب مؤخرة السقالة على الأرض يبني ما يعرف بـ (العَدَاد)، وهو مجموعة من الطوب يتم تكريسه، وعلى سطحه توضع مجموعة من الحجارة، ومن ثم تبدأ عملية الرصف، وبعد نزول العريحية بعد رصف طوب العريية أعلى الكمينة مباشرة يقومون برمي حجر من العناد على الأرض، وتستمر هذه العملية وذلك لحساب عدد الطوب في النهاية بعدد الحجارة، وكل حجر بخمسين طوبة، بحيث يتم ضرب عدد الحجارة في خمسين طوبة، وأول مدعك يوضع يكون بطول الطوبة لاحية العيون ويسمى (بَلْدِي)، ثم يوضع المدعك الثاني عكس المدعك الأول ويسمى (شَائِي)، (انظر الصورة رقم 22)، وتستمر هذه العملية بحيث يتم تشكيل مدرج الطوب في اتجاه السقالة لتساعد على الصعود (انظر الصورة رقم 23)، حتى يتم عدد المداوئيك ثمانية عشر مدعكاً وهو الحد الأقصى لرصفها. وبعد ذلك يتم قفل المدرج وذلك بوضع كمية من الطوب على سطح الكمينة، ومن ثم تبدأ عملية التقفيـل من أعلى إلى أسفل، (انظر الصورة رقم 24) فبالثاني تكون عملية بناء الكُوشة (الكمينة) قد اكتملت بالعدد المراد حرقه من الطوب وغالباً ما يكون عدد الطوب المراد حرقه مائة وعشرين ألف طوبة، وبعد اكتمال الكُوشة (الكمينة) يتم رفعها بالزبالة من أعلى وتسمى (الكَفِيّة)، ثم يتم تغليفها بما يعرف بـ (الدَوْرَان)، وهو جدار من كُسار الطوب الأحمر بحيث



تشكيل المدرج برصف الطوب

وألف الطوب ينحرف في قنطاره¹⁸.

ثملاً الفراغات بشراخ تسمى (التَحْشِيّة)؛ لتساعد على اشتعال النار ومعها (القَرْقَف) الذي يساعد على الحرق، بعد ذلك يتم بناء جدار خارجي من الجهات الأربعة للعقد بمقدار طوبة وتترك فتحات العيون كما هي، ويسمى هذا الجدار (الرَّحْط) استناداً على إفادة الراوي حسن عبد الصادق الطيب المبارك الذي يقول:

«العقد دَا أَوَّلَ مَرَحَلَةٍ لَمَن تَبَـجِي تَدْخُلُ الطُّوبُ فِي الكَمِينَةِ بَعْدَ مَا يَنْشَفُ يَنْسَمِّيهِو الْعَقْدُ وَالْعَقْدُ دَا يَعْـنِي الْمَنْطَقَةُ الَّتِي تَحْتَهَا فِيو يَنْسَمِّيَهَا الرَّحْطُ يَنْعَقِدُ فِي حَدِّ الرَّحْطِ وَأَمَّنْ تَبْنِي الْعَقْدُ دَا مَن بَرَّهْ فِي طَوْبِهِ وَأَخَذَهُ الْجُدَارُ دَا يَنْسَمِّيُو الرَّحْطُ»¹⁹.

بعد اكتمال العقد والرحط تأتي مهمة ما يعرف بـ (العريحية) أو النَّقَالَة وهم عمال مهمتهم نقل الطوب الأخضر من العنبر إلى الكمينة، ويكون عددهم اثنين، أما الأداة التي يستخدمونها لنقل الطوب فتسمى (العَرِيَّة)، (انظر الصورة رقم 21)، وكلما زاد عدد العربات زاد عدد العمال وذلك يتوقف على إمكانيات صاحب الكمينة المادية ويتم دائماً حمل خمسين طوبة²⁰.

عند بداية نقل الطوب من العنبر إلى الكمينة يأتي العريحية بـ (السَّقَالَة) وهي عبارة عن خشبة طولها 4 أمتار وعرضها 20 سم وتوضع في إحدى زوايا عقد



مسح الدوران بطيه الرقينا



الدوران



الحريق والوقفة

وبجانب الكؤشة (الكؤينة) يتم إحضار عشرين قنطاراً أو ثلاثين قنطاراً من الحطب وتوضع لتستخدم في المساعدة على الحرق، وذلك بإضافتها داخل العيون كلما قلت النار بداخلها، وتسمى (الوقفة)؛ وذلك للتأكد من أن النار انتقلت إلى الطوب ويقول الراوي عبد العظيم علي الفريفي هنا:

«الكؤينة العود اللبلا يشيل أرعين خمسين
ستين علي حسب الحجم يتاعا بعد ذاك يتجنب إليها
عشرين ثلاثين قنطاروي اسمها الوقفة الوقودويها
يتحرك فيها النار عشان توقدنا يها»²².

بعد اشتعال الحطب داخل العيون ويتحول إلى جمر مع القرقف وشقائق الحطب تكون النار قد انتقلت إلى المدماك الأول أعلى العيون، وفي هذه اللحظة يظهر الطوب في شكل جمر - أيضاً - أحمر

يتم بناءه من أسفل إلى أعلى حول جدار الكمينية، (انظر الصورة رقم 25)، ومن ثم يتم مسح هذا الدوران بطين معين يسمى (الرقينا)، وهو عبارة عن رملة حمراء اللون لزجة بعض الشيء، وتخلط معها نسبة من الرمل الأبيض، حيث يتم مسح الدوران من أسفل إلى أعلى الكؤشة (الكؤينة)، حتى تتم تغطية كل الفتحات تماماً، (انظر الصورة رقم 26)²¹.

بعد اكتمال بناء الكمينية بصورتها النهائية ومسح الدوران يأتي (الحرق) للاستعداد لمرحلة الحرق (الحرق)، ويقوم بوضع ما يعرف بـ (الولعة)، وهي عبارة عن مجموعة من (شؤالات الخيش)، جوانات بالية وشقائق الحطب و(القرقف)، كل هذه الأشياء يقوم بتوزيعها على (العيون)، ثم يحضر باقة من الوقود ويقوم بصبها على (الولعة) بعيون الكؤشة (الكؤينة)؛ لتساعد على الاحتراق ثم يبدأ بالعين الأولى ويقوم بإشعال النار فيها باستخدام الكبريت، ويحمل في يده عوداً ولحظة إشعال النار في العين الأولى يأخذ قطعة من الجوانات، ويقوم بلفها في العود الذي يحمله، ويبلله بالوقود ويشعل فيه النار ويستخدمه لإشعال النار في بقية العيون بالكؤينة (الكؤشة)، ودائماً ما يكون إشعال النار بالعيون في اتجاه حركة الهواء، كما أن تصميم الكؤشة (الكؤينة) يكون في هذا الاتجاه وهو شمال جنوب وذلك حتى يتم تحريك النار بواسطة الهواء لتصل إلى فتحات العيون بالجانب الآخر من الكؤشة (الكؤينة)، (انظر الصورة رقم 27)،



استخدام العربية لإخراج الطوب الأحمر

هذا يعني أن الطوب الذي بداخلها قد تم حرقه تماماً، وهنا تترك الكمينّة لمدة يوم آخر حتى ينقطع الدخان المتصاعد منها، وبعد القطاعه يتم التأكد من أن الكمينّة قد انخفضت درجة حرارتها بحيث يمكن فكها وهنا يقول الراوي أحمد عبد الرحمن الحاج:

«لَمَّا إِطْلَع الدُّخَانُ دَائِي فَوْقَ الكَمِينَةِ وَنَشِوُفُو خَالَصَ مَعْنَاهَا أَكَلَتْ النَّارُ الزِّيَالَةَ الَّتِي فَوْقَ تَائِي بِتَأْخِذِ يَوْمٍ وَالتَّائِي بِتَجَرُّدٍ حَتَّى بَعْدَ ذَاكَ إِجْوِ إِقْشَرُوهَا»²⁵. وتستغرق هذه العملية حوالي أربعة أو خمسة أيام.

6 - المرحلة النهائية:

في هذه المرحلة يتم فك دوران الكوشة أو الكمينّة عن آخره بكل جوانبها بواسطة العريضة أو النقالّة الذين يكولون في غاية الاستعداد لإخراج الطوب بعد حرقه وذلك بإحضار العريضة لحمل الطوب والعنّة والشاكوش ليساعدا على فك الطوب الذي يكون ملتصقاً ببعض الشيء بفعل الحرق، وبعد فك الدوران تترك لبعض الوقت للتأكد من انخفاض درجة حرارة الطوب تماماً، وفي هذه الأثناء يقوم العريضة بنظافة وتسوية ما يعرف بـ (الأبراج)، وهي المكان الذي يتم فيه رصف الطوب المحروق لعرضه وحفظه بعد تصنيفه، عبارة عن مساحة من الأرض جوار الكمينّة أو الكوشة مخصصة لإخراج الطوب، ويطلق على هذه العملية (تبرنج الطوب)، وقام بشرحها الراوي الزبير الجيلاني بإكربا عوقاً قالاً:



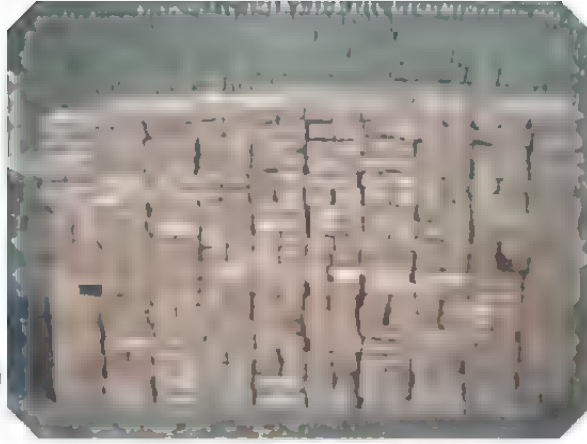
كهرزيت الكمينّة

اللون وهذه نتيجة طبيعية لاحتوائه على الزيالة وهنا يقال: إن الكمينّة أو الكوشة (كهرزيت)، (الظر الصورة رقم 28) وهنا يوضح الراوي حسن عبد الصادق معنى كهرزيت قالاً:

«كَهْرَزَيْتِ الكَمِينَةِ لَمَّا نَارًا تَبْقَا حَمَرًا وَتَمْسِكُ فِي الطُّوبِ وَيَتَعَرَفُ يَتَاهَا إِذَا دَائِرَا حَطَبٌ وَلَا مَا دَائِرَا لَوْ لَقِيَتْ الطُّوبَ جُوءًا يَتَاهَا نَارًا يَتَوَقَّفُ هُنَا نَارَكَ يَتَقُولُ الكَمِينَةِ دِي يَتَقَوَّر»²³

تستغرق هذه العملية حوالي ست ساعات أو يوماً كاملاً، وهذا يتوقف على حركة الهواء، وفي هذه اللحظة يقوم الحراق بفتح عيون الكمينّة من الجانبين الشمالي والجنوبي بالطوب ومسحه بطين الرقيتنا هذا لكي ترتفع النار إلى أعلى الكمينّة، حيث إن المذمّاك أعلى العيون يحرق المذمّاك الذي يليه، ويستمر الحرق هكذا داخل الكمينّة أو الكوشة حتى يصل إلى آخر مذمّاك ومنه إلى الكفّة وتستغرق هذه العملية مدة ثلاثة أو أربعة أيام، وهنا يتغير لون زيالة الكفّة أعلى الكمينّة أو الكوشة إلى اللون الأبيض، وحينما يظهر هذا اللون يقال: إن الكمينّة (شابت)، وهذا المعنى ذكره الراوي الزبير الجيلاني بإكربا عوقاً قالاً:

«لَغَايَةُ مَا تَنْجَسُ الكَمِينَةِ فِي أَجْر حَاجِهِ فَوْقَ بِقَوْلِكَ شَابَتْ يَعْنِي طَلَعَتْهَا شَيْبٌ أَيْضٌ كَرِي وَمَعْنَاهَا خَالَصَ دَا يَكُونُ النَّارُ وَصَلَتْ أَجْر حَاجِهِ فَوْقَ وَيَتَعَمَلُ يَاض»²⁴.



الطوب الأصفر

أربعة ويتوقف هنا على عملية الحرق الذي تلعب فيه حركة الرياح الدور الأكبر ومقدار الحطب ونوعه، هذه الأنواع هي: الطوب الأحمر الذي يعرف بـ (نقرة 1)، والأصفر (نقرة 2)، والبليجي (نقرة 3)، وأحياناً يكون هنالك نوع رابع وهو ما يعرف بالطوب (الفور)، (نقرة 4)، وهنا يحدث إذا تعرض الطوب لدرجة حرارة عالية أكثر مما يجب بفعل الحرق وأحياناً أخرى إذا كانت نسبة الزبالة في الطين كبيرة وهنا تزيب الطوب ويكون المنتج طوب فور.

نجد الطوب الأحمر دائماً وسط الكوشة؛ وذلك لأن النار دائماً تتصاعد إلى أعلى ولذا يتم حرق الطوب وسط الكوشة بشكل جيد، أما الأطراف فربما لا تصلها النار بالمستوى المطلوب؛ لذلك يكون لون الطوب أصفر، وأحياناً بليجي وذلك في حالة تعرضها للهواء كما يوجد الطوب البليجي - أيضاً - في العقيد أسفل الكمين؛ لأن النار دائماً تتجه إلى أعلى وغالباً ما تكون الثلاثة مداميك أسفل الكوشة من الطوب البليجي.

يقول الراوي الزبير الجيلاني في هذا الخصوص: «الطوب البليجي يبيجي نتيجة لي أول حاجة الجدارات ديل إذا الهوا ضرر ينطلع عن الطوب بليجي نقرة اثنين العقيد دا التيجت دا زانو محل النار التيجت دا ممرات النار يتوش يا فوق منو الكمين ما يتاكل نار يتخلي الثلاثة مداميك ديل يتكون بليجات أي ذا البليجي»²⁶.

يتم تصنيف هذه الأنواع من الطوب في الأبراج، الأحمر والأصفر والبليجي والفور، ووجد وذلك للتسويق



الطوب الأحمر

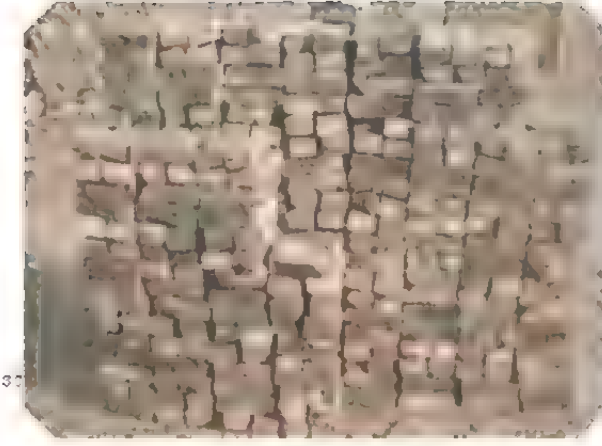
«بعد ما فكو الكمين يطلعو الطوب بره ويرضو في أبراج بعد ما فكو الكمين ينطوي ألف ألفين ثلاثه لغاية عشرة تالاف بقولو ابرجو احنو ابرج يعني اعلو اطلع خمسين ميتين سبعين ألف اكون بره الكمين»²⁶.

يبدأ العزجية بفك الطوب من الكوشة أو الكمين بواسطة الأيدي ويتم ترحيله مباشرة بواسطة العزجية التي تكون إلى جوارهم، بحيث يوضع عليها مقدار (80 طوبة)، (انظر الصورة رقم 29).

وبعد اكتمال عدد الطوب في العزجية يتم حمله إلى البرج ورصفه هناك، بحيث يتم تشكيل رصفة تحتوي على أربعة ألف طوبة، وتسمى (الدور)، وهذا العدد هو حمولة اللوري الذي يرحلها للتسويق، وتقسم الرصفة إلى ثمانية ريقان مفردها (زوق)، وكل روق به خمس مائة طوبة، يقول الراوي: حاج موسى محمد يعقوب:

«يترمي القشرة بتاعتنا القشرة دي طبعاً لقم ترميها تاني بتبدأ فيها شوشغل تنزل تنزل تاني طوب أحمر تنزل طبعاً تاني شوشغل بتعريها بالدور طبعاً الدور دا فيو خمسة ريقان كبيرة الروق فيو ثمانية»²⁷.

هذه الأبراج التي يتم رصفها تصنف على حسب نوع الطوب المنتج في الكوشة أو الكمين؛ وذلك لأن الطوب بعد الحرق ربما يكون نوعين أو ثلاثة أو



الطوب الفور

يبدأ العمل دائماً بداية اليوم الساعة الثالثة صباحاً لإنتاج حوض الطين الذي يتم تجهيزه عصر اليوم السابق، ويقسم هذا الحوض إلى جزئين وكل جزء يقسم إلى نصفين، وكل نصف يسمى (الجِرة) حيث يتم تجهيزها ونقلها إلى الأسطى في الطريزة حيث يبدأ العمل فيها حتى الساعة الثامنة صباحاً، ويستمر العمل في (الجِرة) الثانية حتى زمن الإفطار حيث يتوقف العمال عن العمل لمدة ساعة لتناول وجبة الإفطار، ويسمى إنتاج هذا الجزء من الحوض (قَرْدَة صَبَّاحِي) التي تلتج حوالي ألفين ونصف طوبة²⁹، وبعد تناول وجبة الإفطار يقوم العمال بمواصلة العمل في الجزء الثاني من الحوض الذي يسمى (قَرْدَة الضُّهري)، والذي يقسم أيضاً إلى نصفين حيث يبدأ العمل في الجرة الأولى من الفردة الثانية حتى صلاة الظهر وبعد الظهر يأخذ العمال قسطاً من الراحة وأثناءها يتناولون وجبة الغداء في فترة ساعة، ثم يتواصل العمل في الجرة الثانية حتى صلاة العصر، حيث يتم إنتاج ألفين ونصف طوبة أخرى وبذلك يكون إنتاج الحوض الكلي خمسة آلاف طوبة في اليوم، وبعد صلاة العصر يقوم الأسطى والطبائجية بكسر حوض جديد وطرحه وخلطه مع الرِّبَالَة (رَوْت الحيوانات) وسقايته بالماء؛ وذلك لإعداده وتخميته للعمل فيه في اليوم التالي حيث يتم الفراغ من تجهيز هذا الحوض



الطوب البلحاي

وكل لوح له سعر يختلف عن الآخر، (انظر الصورة رقم 30، 31، 32، 33).

هنالك نوع آخر وهو الطوب (الكَسَّار) والذي يتعرض للكسر داخل الكُوْشَة وهذا يحدث إذا تم فك الدوران قبل أن تنخفض درجة حرارة الكُوْشَة، وهذه نتيجة طبيعية؛ لأنها تتعرض للهواء قبل أن تقل حرارتها تدريجياً؛ لذلك يحدث التكسير في طوب الأطراف، كما يحدث - أحياناً - أثناء الفك أو الترحيل من الكُوْشَة إلى الأبراج وهذا النوع من الطوب يتم تصنيفه - أيضاً - ويوضع في أكوام ويقوم بعض من العمال بمهمة تكسيه بالشَّاكُوش لأجزاء صغيرة ويبيع لاستخدامه في ما يعرف بـ (الخَافِجَة) التي تستخدم في ردم الأسقف بعد خلطها مع الإسمنت بدلاً عن الخرسانة، كما تستخدم في الردميات أو ما يعرف بالمَصَّاصَات لامتصاص مياه الصرف الصحي، وتستخدم - أيضاً - في البناء إذا كان عبارة عن طوب تم كسره إلى نصفين بالتساوي وهذا النوع يتم بيعه بسعر أقل. (انظر الصورة رقم 34).

تقسيم زمن العمل في اليوم

(الرَّوْتَيْن اليومي) والإنتاج

يبدأ الموسم أو آخر شهر أكتوبر وبداية شهر نوفمبر ويستمر حتى نهاية شهر يونيو وخلال هذه الفترة تكون فترة الموسم سبعة أشهر، وخلالها يستمر العمل دون توقف إلا أيام الراحة.

يمكن أن نقدر حجم الإنتاج للطريزة الواحدة كالآتي:

في اليوم	5000 طوبة
في الأسبوع	20000 طوبة
في الشهر	60000 طوبة
في الموسم	420000 طوبة

بالتالي يمكن القول إن حجم الإنتاج للطريزين في الموسم إذا كان التاجر يمتلك طريزين على الأقل هو: 840000 طوبة.

عليه يمكننا أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق في الموسم وذلك بعدد التجار والذي يقدر بـ (272 تاجر) كما ذكر رئيس اتحاد أصحاب الكمائن قسم السيد عمر³³. حيث نجد أن أقل تاجر في المنطقة يمتلك طريزين كحد أدنى وعليه يمكن أن نحدد عدد الطرابيز بـ (544 طريزة).

عليه يمكن أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق بعدد الطرابيز كالآتي:

في اليوم	2720000 طوبة
في الأسبوع	10880000 طوبة
في الشهر	32640000 طوبة
في الموسم	228480000 طوبة

هنالك عوامل تؤثر في حجم هذا الإنتاج يمكن أن تلخص من خلال ما ذكره الراويان عبد العظيم علي الطريفي³⁴، وحسن عبد الصادق³⁵، كالآتي:

- عدد العمال: لا بد أن يكون العدد مكملاً في كل طريزة، فإذا نقص العدد انعكس ذلك على الأداء.
- ارتفاع تكاليف المواد المضافة في الإنتاج (الحطب، الزبالة).



تكسير مخلفات الطوب (الخافجة)

حتى صلاة المغرب، وهنا يتوقف هذا العمل في الفترة المسائية والتي تعتبر فترة راحة العمال الأساسية وذلك حتى يستطيعوا مزاولة العمل في اليوم التالي³⁶: لإنتاج حوض آخر، وبعد إنتاج الحوض الثاني في اليوم التالي يتوقف العمل لمدة يوم وذلك لأن الفروش تكون قد امتلأت بالطوب وحتى يتم جفافه ورفعها إلى العنابر لتهيئة الفروش لإنتاج جديد، ويستمر العمل هكذا: يومين إنتاج واليوم الثالث راحة حتى يتم إنتاج عشرة حيضان في مدة أقصاها أسبوعين، ثم يتوقف العمل بعد محاسبة العمال بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم في فترة الأسبوعين من العشرة حيضان والذي يكون مدوناً في كراسة خاصة بذلك، وهنا يقول العمال اليوم (قُطع الحساب)³⁷، وبعد ذلك يأخذ العمال إجازة عن العمل لمدة ثلاثة أيام، وبعدها يتواصل العمل ثانية لمدة خمسة عشر يوماً أخرى لإكمال الشهر، وهذا يعني أن الإنتاج يكون بمقدار أربعة حيضان في الأسبوع والتي تنتج عشرين ألف طوبة للطريزة الواحدة، فخلال الشهر يكون الإنتاج لمدة ثلاثة أسابيع ويقدر بالثاني عشر حوضاً وهذه تنتج ستين ألف طوبة للطريزة الواحدة وفي حالة وجود طريزين كحد أدنى في الكمينية يكون الإنتاج حوالي مائة وعشرين ألف طوبة وهنا يمكن للتاجر أن يقوم ببناء كمينية بمائة وعشرين ألف طوبة وعمل حرقه واحدة في الشهر³².



الثقافات المحلية في آدرار موريتانيا: قراءة في الجذور والأعراق

أ. أحمد محمد أمينير - كاتب من موريتانيا

تعتبر موريتانيا بلداً متعدد الثقافات، فالمجتمع الموريتاني هو نتاج التعاقب والتلاقح بين السود واليافور والبربر والعرب¹. ويلاحظ الدارس أن المجتمع الأدراري ليس إلا مجرد نتاج للتفاعل المستمر عبر الزمن بين مختلف تلك الأجناس، التي استوطنت آدرار خلال فترات زمنية متلاحقة.

نشير هنا إلى أن ترتيبنا لتلك الأجناس الأنفة الذكر قد لا يكون بالضرورة حسب أقدمية تواجدها في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حالياً ولا في آدرار الذي هو موضوع دراستنا، أو إثبات التواجد في ذلك الحيز بالأساس، فبعضها على الأقل لا يوجد عنه إلا ما ندر من الذكر - وعلى قلة المصادر التي تناولته فإنها تثير من التساؤل والجدل أكثر من ما تقدمه لنا كحقائق علمية - والحال هنا ينطبق على اليافور² كما أن العصور الحجرية لم تجر حولها بحوث أثرية جادة - باستثناء

ثقافات العصور الحجرية

تظهر الرسوم والنقوش الصخرية المنتشرة في مواقع كثيرة في ولاية أدرار آثار ثقافات متنوعة شهدتها المنطقة في العصور الحجرية المختلفة، فمن خلال تلك الرسوم والنقوش في مواقع مثل البيظ والغلاوية. يمكن أن نستنتج أنماط الثقافات السائدة آنذاك.

إن الدارس لثقافات العصور الحجرية في موريتانيا يجد الكثير من الصعوبات حيث لم تنجز دراسات معمقة حولها إلا أن هنالك بعض الدراسات لمواقع في أدرار أما مناطق البلد الأخرى فلم تحظ إلا بالنزول القليل من البحث «فالدراسة لم تشمل بعد إلا بعض المواقع وبصفة سطحية منها مواقع في شمال أدرار، وإن كانت الأخيرة حظيت باهتمام أكبر أما الآثار في باقي البلد فلا يوجد عنها في الغالب إلا بعض الإشارات ولم تحظ مناطق كثيرة في الشمال والشرق بأكثر من مرور الكرام»⁵.

إلا أن هنالك مساهمات مؤلفين مثل: روبير فيرنو، تيودور مونو، ريمون موني، ب. بيبيرسي، ج. ف. باستي وبوبه ولد محمد نافع ومحمد ولد ختار حول الحجري القديم غير أن هذه الأبحاث تبقى نتائجها محدودة وذلك لسببين⁶:

* كون جل القطع الأثرية وجدت صدفة والنشر حولها نادر

* فقدان الطبقة القابلة لتوظيف وهو ما يحول دون إمكانية التأريخ

ضاف إلى ذلك أن معظم هذه الدراسات تقتصر على تصنيف الأدوات وقد توصل بعض الباحثين إلى أن الإنسان القديم كان يسكن في أغلب الأحيان بجوار المناطق المائية (البحيرات والأنهار) وليس بعيد من مصادر صناعته الحجرية (مقالع الكوارتزيت الصلبة الكامبرو - أوردوفيسية (CAMBRO-ORDOVICIENNE) التي أنجزت منها أدواته.

مواقع تحتوي اليوم الكثير من المنقولات الأثرية التي صنعت في فترات مختلفة، فالإنسان قد استوطن تلك الصحراء منذ فترات متقدمة، وتشير الآثار التي وجدت إلى ثقافات متعددة كالاشولية⁷ والمستيرية والعطرية⁸.

كومي صالحو وتكداوست ودراسة لم تكتمل في أزوكي - تلك البحوث التي يعول عليها كثيرا في فك طلاسيم الديموغرافيا الموريتانية بشكل عام وفهم أصول وجذور الثقافات الشعبية المحلية، أما الفترة الوسيطة فقد وردت فيها بعض الإشارات من طرف الرحالة العرب حول السكان في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حاليا.

ننوه إلى بعض الملاحظات التي قدمها باحثون غربيون (برتغاليون) حول المجتمع خاصة في أدرار وذلك أثناء فترة تبادلاتهم التجارية مع المنطقة.

عرفت أدرار تعاقب مجموعات بشرية خلال فترات زمنية غابرة، حيث شهدت المنطقة تواجد بشري منذ ما قبل التاريخ (حوالي مليون سنة)، وتشير النقوش الصخرية المنتشرة في مواقع أثرية متعددة (البيظ، الغلاوية...) إلى وجود بشري في تلك الربوع منذ آلاف السنين، هذا من جهة ومن جهة أخرى تبرز الحفريات والأعمال الأثرية المنجزة - رغم قلتها - تواجدا بشريا في مناطق مختلفة من أدرار في فترات متقدمة من الزمن. فمثلا تم اكتشاف قبور ترجع إلى آلاف السنين لأشخاص دفنوا في وضعية الجلوس في منطقة الغلاوية في ولاية أدرار، وتشير الدراسات إلى أن تلك القبور تعود لفترة السابقة على دخول الإسلام للمنطقة، وهو ما يؤكد فرضية وجود ثقافات أدرارية موغلة في القدم.

رغم قلة الكتابات التي تناولت الثقافات المحلية وتاريخها في أدرار إلا أنها تعطينا بعض الإشارات الهامة على وجود مجموعة من الثقافات التي تلاحقت وأنتجت لنا المجتمع الأدراري في صورته الحالية.

عرفت أدرار عدة ثقافات بدءا بثقافات العصور الحجرية مروراً بالهفوري والبربر فصنهاجة⁹، ثم الهجرات العربية وما جلبته من نمط ثقافي لا تزال شواهد جلية في المجتمع الأدراري حتى يوم الناس هذا¹⁰.

ويمكن إجمال أهم مميزات وخصائص تلك الثقافات من خلال:



فؤوس حجرية (أكويديم الذهب)

وقد عرف عدة ثقافات مثل الأشولية والمستيرية والعطرية وثقافات أواخر الحجري القديم، فأثار هذه الحقبة منتشرة في العديد من مناطق موريتانيا ومن أهمها منطقة الباطن في آدرار، حيث توجد مقالع الحجارة (كوارتز، كوارتزيت، سيلكس) التي كان الإنسان القديم يسكن بالقرب منها نظرا لعدم قدرته علي الانتقال بعيدا، كما أنه كان يسكن في جوار المناطق الرطبة (بحيرات، أنهار) ويرجع بعض الدارسين على أنه استعمل أدوات خشبية إلا أنه لا توجد آثار تساند ذلك الادعاء، ولعل أهم ما ميز الفترة الأشولية¹⁴:

● الفؤوس ذات الوجهين (BUFACE)

● الفؤوس الكبيرة البدائية (LES GRAND HACHEREAUX).

ثم تلت تلك الفترة ما يعرف بالفترة العطرية التي تمتد من حوالي (90.000 حتى 20.000 ق.م) وقد كان الإنسان فيها يحترف الصيد والجني في آدرار، وكانت أدواته الحجرية أشد صقلا من سابقتها لينتهي العصر الحجري القديم بجفاف طويل من حوالي (20.000 حتى 10.000 سنة قبل الآن).

1 - آثار الحقبة الأشولية وثقافتها:

تعد الحقبة الأشولية من أقدم حقبة العصر الحجري والأدوات المصنوعة خلال هذه الحقبة منتشرة في الكثير من مناطق موريتانيا، فحيثما وجدت بيئة مناسبة



الأحجار الصخرية (المعاط)

وقد استعمل الإنسان القديم الحجارة في صناعة جل أدواته فأثار الحجري القديم منتشرة في كل مناطق البلد من الأزرق قرب أزويرات حتى هضاب أفلة وإن كانت تتركز أساسا في منطقة «آتراب الحجر» وفي مناطق منها أساسا كمطقة الباطن في آدرار⁹.

فإن الإنسان القديم قد استخدم الحجارة من أجل صناعة معظم أدواته، فصنع منها أدوات الطحن «الرحي» و «الصفية» وأدوات القطع كالنفاس الحجري «أكويديم الذهب»¹⁰ وأدوات القنص «كبوشريك». كما استخدم الخزف في فترات لاحقة حوالي 5000 ق.م¹¹، وهو ما سمح له بتخزين الماء والحبوب وطبخ الأطعمة، وبذلك حد من تأثير الطبيعة عليه.

إن هذه الأدوات وغيرها منتشرة في مواقع مختلفة في جميع مناطق الوطن ففي آدرار موقع البيظ - الذي وصفه تيودور مولوب أنه يحتوي على ما يحمل أربع عريات قطار من الآثار¹² - والغلاوية، وليست هذه المواقع إلا نماذج بسيطة على ما تحتويه الصحراء من كنوز أثرية تحتاج الكثير من البحث والسير والحفر والتنقيب.

1 - ثقافة العصر الحجري القديم

(LE PALÉOLITHIQUE):

يعد العصر الحجري القديم من أقدم العصور البشرية إن لم يكن أقدمها على الإطلاق فكما تشير الدراسات قد بدأ قبل 1.000.000 سنة من الآن¹³،

أواخر الحجري القديم من (20.000 حتى 12.000) غير أن الحياة بدأت تعود للصحراء في حدود 10.000 سنة قبل الآن وهو ما عرف بالعصر الحجري الجديد الذي استطاع الإنسان فيه أن يكون أكثر تحرراً من عوامل الطبيعة واستقر في مناطق كان يستحيل عليه الاستقرار بها «كوران» في أدرار مثلاً.

وقد بدأ الاستيطان أولاً من المنطقة الوسطى الجبلية ليشمل باقي الصحراء في فترات لاحقة. وقد خلف الإنسان القديم الكثير من الآثار في المناطق التي استقر بها وخاصة تلك التي عرفت فترات استقرار طويل أو أعيد استغلالها من طرف مجموعات متلاحقة لتوفرها علي مقومات الاستقرار سواء كانت من مقالع الحجارة والماء أو المعادن التي تم استغلالها في فترات متأخرة كموقع «البيظ».

يعد العصر الحجري الجديد في أدرار عمومًا من أغنى العصور من حيث صناعة المنقولات الأثرية. وقد استطاع الإنسان خلال هذا العصر أن يكون أكثر حرية في تنقله حيث لم يعد مرتبطاً بمقالع الحجارة على خلاف ما كان عليه الحال في العصر السابق²⁰. كما كان قناصاً ثم صياداً أسماكاً ومحارماً مارس الجني كما عرف تربية الحيوان²¹ (في حدود 5.000 ق م). ثم اخترع الخزف ذلك الاختراع الذي مثل فتحاً كبيراً للإنسان يقول روبر فرني «إن الخزف بلا شك هو الذي يمثل التغيير الأكثر جذرية، علاوة على طبخ الأطعمة فإنه يسمح بتخزين الماء والأطعمة وحاجيات أخرى غيرها» (وجد أثره مؤخراً حوالي 4.000 ق م قرب أنواذيبو) ثم عرف الزراعة في تلك الفترة (3500 ق م)²².

ومن أبرز الأدوات التي تمت صنعها خلال هذه الفترة²³:

✱ أدوات الطحن (الرحى، الصفيحة...)

✱ بيض النعام المنقوش.

✱ الحراب على شكل برج إيفل تقريباً.

✱ الأدوات الحجرية الدقيقة.

✱ الأواني الخزفية.

لذلك (حجارة لكوارتزيت، كوارتز، سيلكس، والماء) توجد آثار الحقبة الاشولية وخاصة مناطق الشمال ومن ضمنها أدرار الذي يمتاز بوجود الصخور والجروف والهضاب والتلال (أظهر أدرار، تكل، أنترازي، أريشات) وفي الغالب لا توجد مناطق تدل على استقرار طويل للمجموعات البشرية إلا أنه هنالك مواقع ضخمة يمكن أن تكون عرفت استقراراً بشرياً معتبراً كمناطق البيظ التي كانت يوجد فيها آلاف القطع الأثرية¹⁵. «إن المواقع مع تباينها تظهر في الغالب آثار تجمعات سكنية محدودة نظراً إلى نمط حياة القناصة الرحل، ولكن توجد أيضاً مواقع ضخمة من المحتمل أن تكون الإقامة قد طالت بها ومن هذه المواقع الأزرق جنوب أنويرات ومنطقة البيظ و أدرار عموماً، وحمدون جنوب أطار»¹⁶.

2 - آثار الحقبة العظمية وثقافتها:

تغطي آثار الفترة العظمية شمال البلاد من الأزرق مروراً بأدرار حتى الجزء الشمالي الشرقي من المجابيات¹⁷.

وقد درس جل الباحثين القطع المكتشفة التي تعود إلى تلك الفترة دون دراسة المواقع الأثرية المنتشرة بصفة شاملة وهو ما حد من نتائج تلك الدراسات، ويعد خط العرض 20¹⁸ شمالاً الحد الجنوبي لآثار هذه الحقبة، ولعل ميزة الصناعة الحجرية في الفترة العظمية أنها تعبير إفريقي عن الفترة المستيرية كما أنها امتداد للفترة الاشولية وأدوات هذه الحقبة من صنع الأمو سايبينس (HOMO SAPIENS) ومن أدواتها¹⁹:

✱ الأدوات ذات الساق (محكات، خراطات، مثاقب، حراب).

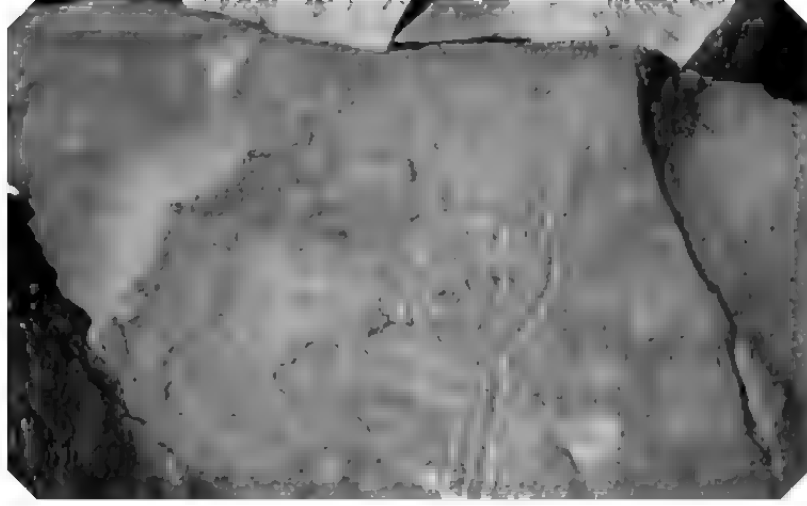
✱ الفؤوس (صنف الفؤوس الصغيرة).

ويري البعض أن الفترة العظمية بدأت في حدود 90.000 سنة و انتهت في حدود 20.000 سنة قبل الآن.

2 - العصر الحجري الحديث

(LE NÉOLITHIQUE):

لقد مرت الصحراء بفترات تحول مناخي عديدة، حيث عرفت فترات رطبة تتبعها فترات جفاف وكان من أطول تلك الفترات فترة الجفاف التي صاحبت



فثقافة البافور حسب إحدى الفرضيات والتي تدعمها بعض الشواهد المادية يوجد تناسق كبير بينها ويرير الشمال خاصة من حيث طبيعة السكن.

فالبافور يشيدون مساكنهم في الغالب من الحجارة وتكون مدافنهم مجاورة لأماكن مناسبة للزراعة (لكرابر)²⁶ وهو ما يستنتج منه أنهم كانوا يزاوون الزراعة وتربية المواشي باستثناء الإبل، هذا بالإضافة إلى غراسة النخيل في أماكن حصينة²⁷.

من خلال الفرضية الأولى والتي تنبني على شواهد مادية، يمكن ملاحظة بعض مميزات «عمارة البافور» من خلال مساكن من الحجارة شيدت في مواقع حصينة منفتحة على مناطق صالحة لممارسة الزراعة والانتجاع، ربما يكون تركيزهم على التحصين في البناء من أجل حمايتهم في وجه خطر خارجي؟

الفرضية الثانية تقول بأن البافور ليسوا مسلمين بل أهل كتاب ويرجح أنهم مسيحيون ترجع أصولهم إلى الإسبان أو البرتغاليين²⁸، ومن المسوغات القوية لأصحاب هذا الطرح ارتباط البافور بالكلاب حيث كانت عندهم مدينة إسمها «مدينة الكلاب» - من المرجح أن تكون «مدينة أزوكي» - تلك الكلاب التي كانت مدربة جيدا من أجل المساهمة في صد الأخطار الخارجية.

ويذهب البعض الآخر إلى أنهم قد يكون من فرقة الإياضية²⁹ (طائفة من الخوارج) قدموا إلى شمال

كما أن النقوش والرسوم الصخرية في منطقة أدرار تبين نماذج من الأدوات التي كان الإنسان يستخدمها من أجل صيد الحيوانات الكبيرة (الفيلة، وحيد القرن، الزرافة...).

ثقافة البافور

لا توجد الكثير من الكتابات التي تناولت هذا الشعب وثقافته، فجل الدراسات لا تقدم لنا نتائج مؤثقة بقدر ما نحيلنا إلى فرضيات عن أصول البافور وتاريخ استيطانهم أدرار، وهي على أهميتها تبقى مجرد فرضيات قابلة للنقاش والتصويب حتى يتم القيام بدراسات أثرية ربما تقدم لنا إجابات أكثر دقة على تلك الفرضيات حسب ما يرى الباحث الفرنسي الراحل بيرون²⁴.

لا يعرف الكثير عن البافور هل هم سود أم بيض؟ ومهما يكن فمن المؤكد أنهم ليسوا مسلمين فعلى الأرجح إما مسيحيين أو يهود بل يذهب البعض إلى القول بأنهم ربما يكونوا وثنيين²⁵.

فمن خلال المراجع الأوروبية نجد البرتغالي ديجو كومي (DIGO GOMS) الذي تحدث سنة 1482 عن «جبل أبفور» كما نجد الإسباني فالانتييم فيرنانديز (VALENTIM FENANDS) في وصفه للشاطئ الأطلسي بين سبتة والسينغال (1506-1507) يتحدث عن «جبل بافور» وفي كلتا الحالتين ينطبق الأمر على أدرار.



5

سنتعرف على جوانب هامة من الثقافة البربرية من خلال الرسوم والنقوش الصخرية في موقع الغلاوية، موقع أبدعت فيه أنامل الإنسان أشكالاً من التعبير الفني أمد الباحث في يومنا بصور ثقافية نقشت على الصخر منذ آلاف السنين.

1 - موقع الغلاوية:

يقع موقع الغلاوية على بعد 150 كلم شمال شرق مدينة وادان³³، ويعتبر من أهم مواقع الفن الصخري في ولاية أدرار، وقد تم اكتشاف هذا الموقع سنة 1935م من طرف TRANCART وتم دراسته من طرف الباحث تيدور مونوا MONOD سنة 1936 - 1938م³⁴.

يعتبر من أجود مواقع الفن الصخري في موريتانيا وذلك بسبب كثرة الرسوم والنقوش الصخرية فيه، كما تتميز رسوماته ونقوشه بالدقة والوضوح، حيث تعتبر من النوعية الجيدة مقارنة مع باقي مواقع الفن الصخري الموريتاني.

يستنتج من خلال الرسوم والنقوش الصخرية المنتشرة في موقع الغلاوية أن المنطقة كانت تعج بحيوانات لم تعد البيئة مناسبة لها، بسبب الظروف المناخية القاسية كالقيلة ووحيد القرن والأبقار...

يمكننا أيضاً أن نستخلص أن المنطقة شهدت تواجداً بشرياً معتبراً خلال الفترة البوفيدية تجسده

إفريقيا في فترات انتشار التيار الخارجي وخاصة في أواخره حيث من المرجح أن يكونوا قد تحصنوا في الصحراء وجبال أدرار فراراً بدينهم ومحاولة لكسب أتباع جدد؟

مهما يكن من أمر البافور أو وصولهم فإنهم من المؤكد أنهم أهل حضر، حيث تشير الثقافة المادية المتبقية حتى يوم الناس هذا إلى أنهم عرفوا التحضر فضخامة مقابرهم التي من أشهرها النصب التذكاري الكبير «المغليشي» القريب من «تنليه» الذي ينسب إلى بافور نفسه، ونمط سكنهم الذي في الغالب يكون في جوار حقولهم الزراعية (لكراير)³⁰.

الثقافة البربرية والثقافة الصنهاجية

مع التحولات المناخية الكبرى التي عرفتتها الصحراء بدأ السكان بالانحصار نحو مناطق البحيرات والبرك المائية، وقد استطاع الوافدون الجدد (البربر) أن يتكيفوا أكثر مع تلك العوامل الجديدة، وذلك من خلال تطويع معادن (النحاس، الحديد...)

ففي حدود 2800 إلى 2000 سنة قبل الآن أصبح البربر حاضرين بقوة في الصحراء، ويمكن الاستدلال على ذلك الحضور من خلال النقوش والرسوم الصخرية التي خلفتها تلك الحقبة³¹، وما مثلته من نمط ثقافي جديد³².

ومن المؤكد أنه بعد عودة أبي بكرين عمر من رحلة إلى مراكش جلب معه قضاة ومعلمين من بينهم القاضي الحضرمي الذي يقول ابن حزم انه كان قاضيا في مدينة أزوكي⁴⁰، وقد ساهم أولئك القضاة والمعلمين في ترسيخ الثقافة العربية الإسلامية.

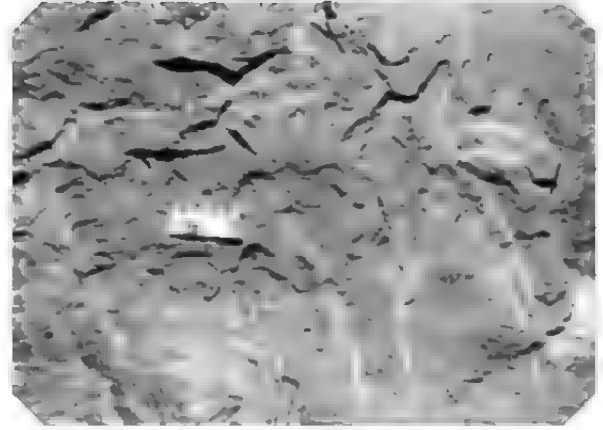
الثقافة العربية (الحسانية)

لم يقتصر الوجود البشري في آدرار على فترة البافور وصنهاجة أو البربر، بل شهدت تعاقب مجموعات بشرية مختلفة، خلال فترات لاحقة حيث بدأت الهجرات العربية تدخل بلاد شنقيط منذ القرن 7هـ⁴¹، ولم يكن هم أولئك العرب كما يرى البعض نشر تعاليم الإسلام في الصحراء بل كانوا في أغلبهم يندحدرون من بني سليم وبني هلال الذين كانوا يمارسون السطو على الحجيج حتى تم نفيهم من شبه الجزيرة العربية⁴². وقد بلغت تلك الهجرات أوجها في القرنين 14 و15م⁴³.

شهدت منطقة آدرار استيطان العرب فيها بالإضافة إلى صنهاجة - تقول بعض الروايات إنهم من أصول بربرية) -⁴⁴ ليشكلوا إضافة جديدة، تثرى الفسيفساء الثقافية والاجتماعية الأدرارية.

عرفت المنطقة بمكانتها العلمية الرائدة، يقول إياه بن محمد الأمين اللمتوني⁴⁵ (1330هـ) مبرزاً المكانة العلمية الكبيرة لبلدة أدرارية صغيرة «إن أكثر بقاع الدنيا علما أن ذاك تينكي ومصر»⁴⁶.

فقد كانت «أكصور آدرار» منابر علم امتد إشعاعها حتى وصل المشرق، وعرفت تلك الحواضر نهضة ثقافية كبيرة خاصة مع قدوم المرابطين... يمكن أن يؤرخ لبداية تعاظمي تداول العلم مع بدء دولة المرابطين، إذ استجلبوا المعلمين وأقاموا الدين بالقوة والموعظة، فترعرع العلم في أحضان المدن التي استولوا عليها كأودغست وغيرها، والتي تأسست بعيد عهدهم كوادان وتيشيت وشنقيط، فقد كانت هذه المدن تعج بالعلماء والمساجد، عامرة مزدهرة بالثقافة والعلم والنشاط الاقتصادي الحيوي»⁴⁷.



النقوش والرسوم الصخرية الكثيرة التي تعبر عن تلك الحقبة، كما أن المنطقة قد عرفت ثقافة صيد الحيوانات بطرق ووسائل خاصة تستخدم فيها النبال والأقواس، وتعتبر البرك ونقاط المياه المكان الملائم للقيام بتلك المهمة ويتضح ذلك من خلال الكمائن المبنية في النقوش والرسوم الصخرية³⁵.

ويمكن ملاحظة الثقافة البربرية من خلال وجود رسوم لعربات تجرها الخيول، ينسبها البعض لشعب «الجرميت»، ويعتقد أن «اللويين البربر» هم أجداد صنهاجة³⁶ تشير هنا إلى أن بعض الدارسين، يرى أن صنهاجة ينتسب بعضهم على الأقل لعرب الأمصار³⁷ ومع مطلع القرن الأول الهجري بدأ الإسلام يدخل ربوع الصحراء³⁸، حيث كان المد الإسلامي قد أخذ طريقه في شمال إفريقيا مع عقبة ابن نافع، إلا أنه لم يصل بصورة فعلية إلى في فترة حفيده عبد الرحمن بن حبيب الفهري، حيث حفر الآبار في عموم الصحراء وأصبحت الطريق سالكة أمام التجار والمهاجرين العرب، ولم يكتمل القرن الثالث الهجري حتى انتظمت القبائل الصنهاجية في الإسلام.

قرنا بعد ذلك تأسست حركة المرابطين التي أرست دعائم الإسلام شمالا وجنوبا، على يد عبد الله ابن ياسين الجزولي، وقد تأثر المرابطين حتى إسبانيا حاليا وحظي شقهم الشمالي بنصيب وافر في المراجع على حساب الشق الجنوبي الذي لا يوجد عنه إلا النزر القليل من الإشارات وذلك منذ منتصف القرن 5هـ حتى القرن 10هـ³⁹.

قسم المجتمع حسب بعض الدارسين أيام المرابطين إلى طبقات تقسيما وظيفيا لاسلاليا وتلك الطبقات هي:

✱ العرب (بنو حسان).

✱ الزوايا (المجموعة التي تهتم بالعلم والقضاء).

✱ اللحمة (المجموعات التي لم تحتذى لا بالقلم ولا بالسيف).

يرى البعض أن هذا التقسيم الوظيفي من أيام أبي بكر أبين عمر، إلا أنه تعزز بشكل كبير بسبب الحروب والنزاعات التي طرأت (حرب شريب)، وقد أضج المجتمع «لا مكان فيه إلا لمن لا يحمل مهندا طيريا أو كتابيا مطورا»⁴⁸، ومن ما يستدل به في الموروث الشعبي المثل الشائع «العيش ألا تحت الركاب والى تحت أكتاب»، ويعني ذلك أن الحياة الكريمة لا تكون إلى بسلاحي القلم أو السيف.

وقد أتم بنو حسان ما أسس له منذ القرن الأول الهجري من تعريب وأسلمة للمجتمع ووجدوا سندا من الصنهاجيين وانطلق تياران: تيار التعلم وله في الزوايا قوة ومدد، وتيار التعريب وله في بني حسان عدة وعدد⁴⁹. حتى أمست الثقافة العربية الإسلامية هي السائدة في المجتمع واندثرت لغات مثل «لغة أزيير» ولغة صنهاجة (أكلام أزنأكة)⁵⁰ لصالح تيار التعريب.

ومع سقوط حكم المرابطين وتلاشي دولتهم تشتتت المدن وتفرقت المجموعات السكانية في الصحراء بحثا عن الأمن والمرعى، لكن ذلك لم ينقص من حبههم للعلم وتمسكهم به بل ظهرت المحاضر⁵¹ أو مايسميه البعض بظاهرة «البادية العالمية» مشعل علم يضئ عتمة الصحراء.

نخلص إلى أن المجتمع الاداري نتاج لثقافات متعددة، تعاقبت على الاستيطان في منطقة أدرار، تلك المنطقة التي شكلت مستقرا للإنسان منذ العصور الحجرية، ففي الباطن استقر الإنسان منذ فترات سحيقة وقد تكون إقامته قد طالت أثناء العصر الحجري في مناطق كالغلاوية والبيظ.

تلك المناطق التي تتوفر على مقالع الحجارة بكثرة، حجارة كانت عصب الحياة وأداتها الفاعلة، قبل أن يكتشف الخزف وتطوع معادن النحاس والحديد في فترات لاحقة.

يعرف أدرار بوجود «لكراير» مناطق وجد فيها «الإنسان البافوري» مبتغاه ومارس الزراعة وغراسة النخيل، بل ربما يكون أسس مدنا!

وقد شكل القرن الأول الهجري تاريخا فاصلا حيث بدأ الإسلام يدخل المنطقة، لكن دعائمه لم ترس على أسس صلبة إلا مع المرابطين في القرن 5 هـ، ووجدت فيه القبائل الصنهاجية ضالتها الروحية، ومع مطلع القرن 7 هـ بدأت القبائل العربية تستوطن المنطقة، وتنشر ثقافتها متحالفة مع الصنهاجيين الذين كان لهم السبق في ترسيخ دعائم الإسلام في الصحراء، فكان من النتائج المباشرة لذلك اندثار بعض اللغات (اللغة الأزييرية، لغة أزنأكة...) وحلت اللغة العربية واللهجة العامة الحسانية محلها.

نخلص إلى أن أدرار موريتانيا شهدت منذ آلاف السنين تعاقب وتلاحق ثقافات مختلفة، خلقت إرثا ماديا عريقا كالمدين العتيقة (شنقيط، وادان) التي صنفت تراثا عالميا من طرف اليونسكو سنة 1996م. والمواقع التاريخية العامرة بالمنقولات الأثرية والرسوم والنقوش الصخرية التي تعبر بأسلوب فني عن ثقافات بائدة، كما خلفت تراثا لا مديا غنيا تجسده الحكايات والأساطير والمرويات الشفوية. التي تداخلت فيها الأسطورة بالحقيقية لتعطينا موروثا ثقافيا فريدا، تناعمت فيه ثقافات السود (غانا، أودغست) والبيض (بلاد المغرب). كما مدته روافد ثقافات شعوب وأمم تعاقبت على المكان عبر الزمن فأثرت وأكسبته تمازجا وتنوعا قل أن تجد له نظير، فثقافات العصور الحجرية لا تزال شواهدا ماثلة للعيان وما تلاها من ثقافات بافورية وبربرية وصنهاجية وعربية، أكسبت أدرار فسيفساء ثقافية ثرية يمكن ملاحظتها من خلال الثقافة الشعبية الأدرارية.



الزخرفة في الزرابي التونسية على المستوى الشكلي

د. سوسن شطوي ميلاد - كاتبة من تونس

تُعتبر صناعة الزريبة ذات النسيج المحضوف أو الزريبة ذات الوبر القائم من أهم الفنون التطبيقية فهي عمل يدوي ناتج عن خيوط متشابكة تفرز بالتقائها زخرفاً والواناً مجسدة لأغلب العناصر المادية واللامادية المحيطة بالإنسان. ويتجسد هذا الزخرف حسب مفردات تشكيلية تتكرر وتتماثل وهي ذات تنوع وانسجام بين الألوان فتتوازن مع مفردات أخرى مطابقة لها أو مناقضة لتؤسس وحدة كاملة تزين شريطاً أو ثؤثت ركنية أو إطاراً. وتعتبر الزخرفة من أهم الفنون التشكيلية التي تكتسب من خلالها وعبرها معظم المنتجات الحرفية قيمةً جماليةً وظيفية، و«الوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خط متلاق أو أكثر تبعاً لنوعها وكل الأشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة ويمكن تقسيمها إلى نوعين: وحدات زخرفية هندسية ووحدات زخرفية طبيعية»¹. لا يمكن الجزم بعدد أنواع الزخارف أو المدارس المنتمية إليها ولكن

سوف نحاول التطرق لتاريخ الزخرفة والتأثيرات الحضارية والثقافية والإيديولوجية التي مرّت بها في البلاد التونسية ومدى تفاعلها مع محيطها المحلي والمتوسطي والعالمي.

لقد حاولنا الاطلاع على أكثرها يمكن من الكتب والمراجع التي تطرقت لمواضيع الزخرفة وما يتعلق بها من الناحية التاريخية، ولأسس بنائها وتطورها، وسوف نذكر أهمها: كتاب «قواعد الزخرف» لويلين جونز، كتاب «الزخرفة المتعددة الألوان» لراسينيه، كتاب «الزخرفة عبر التاريخ» لوج أودزلي، وكتاب «المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور» لمحي الدين طالو.

و بما أن البلاد التونسية قد شهدت مرور العديد من الحضارات الكبرى والعريقة منذ القدم بدءاً من القبطيين والقرطاجيين ثم الرومان والوندال والبيزنطيين ووصولاً إلى الحضارة الإسلامية التي نشأت بتونس (أفريقية) خاصة مع الدولة الأغلبية وتواصلت إلى الحكم العثماني بل هي تتواصل إلى اليوم. حينئذ، وضعت كل هذه الأمم بصماتها من فن وشعر وعمارة الخ. ولو أنه كان من الصعب الحكم القطعي على أحداث العصر القديم وتاريخه، فإن الحفريات وظهور علم الآثار قد بدأ يساعد في فك رموز الإنسان القديم واستخراج كل ما يتعلق به من التوقعات والنظريات إلى الجزم ليس بصفة قاطعة ولا رجوع فيها ولكن بعض قطع. الحياة القديمة بدأت في التلاحم والتشكل لتعطي مشهداً وإن لم يكن مكتملاً لكنه يساعد في فهم التراكمات الحضارية وتفسير تناخلها وتلاقيها مع حضارات إنسانية أخرى في أصقاع العالم البعيد.

وقد كانت الزخرفة شاهداً على الحضارات وركيزة من ركائز الفن لتنوع المحامل التي تتجول فيها باختلاف الأرضية التي تتشكل فوقها سواء كانت بناء أو نسيجا أو خزفاً أو معدناً أي سواء كانت محملاً صلباً أو لينة أو رخوا فقد كانت تخضع لمبادئ فنية وأسس بنائية تشكلت وانصهرت منذ القدم لتظهر داخل تيارات ومدارس فنية حديثاً. فالرسم والبناء التشكيلي ظهرا على الكهوف مع الإنسان الأول. أما في البلاد التونسية فقد ذكر الدكتور محمد حسين فتطر في كتابه الحرف

والصورة في عالم قرطاج أن الإنسان التونسي قد اكتسب المهارات الفنية منذ القديم حيث «بيّنت الأبحاث أن للرسم وجوداً في مختلف بقاع العالم البوني. فكان البونتيون يولون الصورة واللون عناية واعتباراً. فعلى سبيل المثال، تمت معاينة رسوم في أوشاز كانت تهيأ قبورا عند اللوبيين وتُعرف تلك القبور المنقورة في الجرف وفي أضلاع بعض الهضاب»².

يعرف ابن منظور الزخرف كما يلي: «الزينة. ابن سيده: الزخرف الذهب هذا الأصل، ثم سميت كل زينة زخرفاً. وبيت مزخرف وزخرف البيت زخرفة: زينته وأكمله وكل ما زوّق وزين فقد زخرف. والزخرف في اللغة الزينة وكمال حسن الشيء. والمزخرف: المزين والمزخرف التزين. والمزخارف ما زين من السفن والزخرف: زينة النبات»³. أما المعجم الوسيط فيعرف الزخرفة لغوياً بقوله: «الرُخْرَف: الذهب. والزينة وكمال حسن الشيء. وزُخِرَف الأرض: ألوان نباتها. وزخرف البيت: متاعه. وزُخِرَف القول: حُسْنُهُ بتزيين الكذب. الزخرفة: فنّ تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك»⁴.

وتعتبر الطبيعة وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة صحيحة، فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله. ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناته.

ويعرفه عاصم محمد رزق في معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية كما يلي: «زخرف الشيء زينته ونمّقه، وزخرف القول: حسّنه بالكذب، والزخرف - جمع زخارف - الذهب، وتمام الحسن. وكل ممّوه مزوّر. والزخرف من الأرض: ألوان نباتها، ومن الكلام: المرقش بالكذب، ومن الحشرات: جنس من نصفيات الأجنحة تعلو فوق الماء، ومن البيت: متاعه... والزخرفة: فنّ تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم ونحو ذلك. أما الزخارف في المصطلح الأثري الفني فهي النقوش التي يجمّل بها البناء سواء كان في جص أو حجر أو رخام أو غيره، وقد حظيت هذه الزخارف في العمارة والفنون الإسلامية بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأواً كبيراً من الجودة والانتقان والتنوع»⁵.

وأخيرا، يعرف سليمان محمود حسن الزخرفة بقوله: «من خلال المفردة الزخرفية وهي التي يعبر عنها «الموتيف» وهي كلمة شائعة الاستخدام في الفنون التشكيلية. وقد أطلق عليها البعض كلمة تعبير أو عنصر أو صيغة. ولعل أنسب التعريفات لهذه الدراسة هو الحركة الزخرفية التي يكون قوامها مفردة زخرفية محددة وهذه المفردة الزخرفية هي الخلية الأولى التي يتألف منها الكيان الزخرفي، وهذا الكيان الزخرفي يتأثر بطبيعة البنية أو التركيب الذي تتألف منه المنظومة الزخرفية. وهذا التركيب يخضع لنظام تكراري له ملامح محددة وله دلالة رمزية خاصة وقد يحافظ النظام التكراري على الدلالة أثناء عمليات الصياغة والزخرفة أو تختفي هذه الدلالة بفعل عمليات الاختزال والتقسيم والمجاورة»⁶.

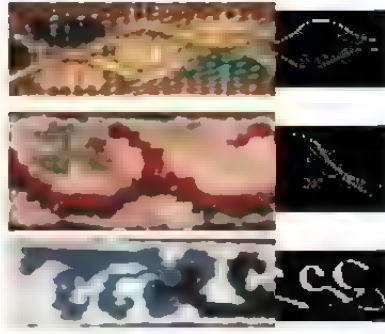
لقد اعتمدنا في بحثنا عن تاريخ الزخرفة على عدة مراجع من أهمها «المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور» لمحي الدين طالو، «الزخرفة في الفنون الإسلامية» لخالد حسين، «تاريخ الفن وأشهر الصور» لسلامة موسى، «الزخرفة عبر التاريخ» لوج أودزي، «تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة» لزكي محمد حسن.

يقول محي الدين طالو: «عندما ألحّت على الإنسان الأول حاجته إلى التجميل والزخرفة والتزيين، كان البديهي أن تكون الطبيعة مصدر وحيه وإلهامه، فاستوحى من بعض ما يحيط به من مشاهد عناصره الزخرفية وزين بها كهفه ووشم جسمه، ولم يخطئ الفن طريقه حتى إلى الشعوب البدائية التي قطن أهلها المغاور والكهوف في كل قارة من قارات العالم، هذه الشعوب التي خلعت على سلعها وأدواتها وملابسها ومختلف حاجياتها شتى ضروب الزخرفة والتزيين وقد قصصوا بها التجميل والتزيين. وتعاقبت على مرّ العصور حضارات مختلفة في معظم أرجاء العالم، واتخذت لها مظاهر متميزة ومتعددة، وتنوعت فنونها الزخرفية تبعا لبيئتها ومقوماتها. فمنها ما نشأ هذا الفن عندها ولدا ابتكرته أذهانها وخلقته بيئتها، ومنها ما نشأ عندها ريبيا اقتبسته من جارات لها واحتضنته ورعته

ليتماشى مع ذوقها وشعورها. واليوم فإن أظهر ما يميز الأمم بعضها عن بعض فنونها الزخرفية التي دفعتها إليها حاجتها الاجتماعية ومستلزمات كيانها، فهي الوسيلة التي تنطق ب حياة الأفراد وحياة المجتمع، لأنها تشمل كل دواعي الحياة، وتضفي معالها على كل شيء. ففي كل بيت لها أثر. وفي كل غرض عليها منها مسحة. وحياة الإنسان كثيرة المطالب متشعبة الأهداف، والفنون الزخرفية تتغلغل في كل مطلب وتسري مع كل هدف مما يضفي على حياتنا الشعور بالراحة والبهجة والسرور، وتبعث في نفوسنا النشوة والغبطة والرغبة في تذوق الجمال»⁷. أما سلامة موسى فيعتقد بأن الفن الإسلامي قد سار في ثلاثة اتجاهات: الأول، الزخارف الهندسية المتقابلة من أقواس وخطوط تتقابل فترتاح العين إلى شكلها الهندسي. والثاني، الزخارف التي تعود في الأصل إلى «باعث» من رسم حيوان أو نبات يعمد الرسام إليه فيطيل في بعض أعضائه. ثم يجعله يتقابل مع شكل آخر لا يختلف معه فيحصل على شكل هندسي يمتاز عن الزخارف الهندسية المحضة. أما النوع الثالث، لما رأى المسلمون ضيق الميدان الذي يمكنهم أن يستخدموا فيه مواهبهم الفنية اضطروا إلى أن يجعلوا من الخط العربي فنا، فزينوه وزخرفوه حتى صار له جمال خاص»⁸.

مكونات الزخرفة

«إن جدار البناء ونسيج النسيج، وهما من أقدم الصناعات التي عرفتها الإنسانية، يخضعان دائما إلى مفهوم المفردة بما توحى للصانع بمبدأ عمله والمنطلق الذي يطبقه في فسيفسائه وإبداعاته الفنية بأشكالها وألوانها. فالنسيج ليس الخيط بل هو الخيط مكررا بطريقة «مفردة» التركيب، وحتى التغير طارئ في مستوى أجزائه محدّد بالتغايير في تطوّر مختلف أقسامه»⁹. إذن تعتمد الزخرفة في المنسوجات عامة في تركيبها وتشكلها على «الشبكة» وذلك باللقاء الخطوط الطولية مع الخطوط العرضية. إذا توج هذا الالتقاء بعقدة (في الزربية ذات الوبر القائم) فيمكن تأويله إلى نقطة أو «مفردة» وإذا توج بخيط صوفي



عينة من الخطوط المنحنية
في الزرابي التونسية



عينة من الخطوط المنكسرة
في الزرابي التونسية



المحفوف ويكون مستقيماً بشكل أفقي أو عمودي ونجده سميكا ورفيعا فيكون في شكل شريط كما يمكن أن يكون هو الحاضر الوحيد في المنسوج. أما في الزربية ذات الوبر القائم فيمكن أن يشكلا بالالتقاء معا إطارا.

الخط المنكسر:

نجد في تكوين «الشكل الزخرف» في جميع أنواع الزرابي عامة وهو خط معوج يغير مسار تنقله من نقطة إلى أخرى بشكل منتظم ومكرر بشكل أفقي أو عمودي.

الخط المنحني:

نجد هذا النوع من الخطوط في الزرابي ذات الوبر القائم ويتجلى بصفة واضحة في زخرف «يدوفي إيدخوه».

2 - الشكل الزخرفي المركب:

هو عملية تركيب لأكثر من شكل زخرفي بسيط ليتحول إلى شكل زخرفي مركب ومعقد، وهو مجموعة وحدات زخرفية. وتعد عملية حصرها مستحيلة. إذا ما اعتمدنا نقطة الالتقاء بين الخطوط الطولية والعرضية كنقطة انطلاق تكوين المفردة الزخرفية البسيطة (مربع) مثلا وعملية تقسيمه في كل الاتجاهات يمكن أن يكون إطلاقا إلى عملية بناء «الزخرف المركب» (أنظر الرسم البياني رقم (2)).

فالثلث، مثلا كمفردة أولية بسيطة، يصبح معينات ومشددا متوازي الأضلاع، أما إذا قمنا بتكرار عملية بنائه تشكليا بالتدرج العددي مع تغيير اتجاهه يصبح «مفردة تشكيلية مركبة».

على طول المنسج (في الزربية ذات النسيج المحفوف) فيمكن تأويله إلى خط.

1 - الشكل الزخرفي البسيط:

النقطة:

تشكل النقطة أبسط اختزال للوحدة الزخرفية، ويمكن تمثيلها في المنسوج بالعقدة. كما يمكن تطويعها وتشكيلها هندسيا لتفرض تعبيراً كدوائر أو مربعات.

الخط

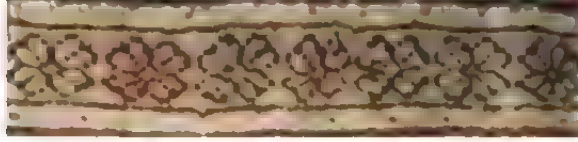
يُعتبر تنوع الخطوط من أبرز الخصائص التشكيلية للمنسوج التونسي بصفة عامة، فتجده بشتى أنواعه وتغيراته يستقيم ويميل مع خطوط السداة وينحني ويتميل مع خطوط اللحمة ليتواشج مع الخيوط المتجاورة له ويتناظر في تعامله مع الألوان. وهكذا، تبدأ حكايته مع منسوجة لينتهي بنهايته. ويمكن اعتبار منطلق الزخرفة عامة متوقفا في أشكال هندسية مختلفة «وتتكون الزخارف الهندسية عامة من الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمجدولة والمنكسرة والمتوجة والحزونية والمتعرجة، ومن المربع والمستطيل والمعين والثلث والدائرة، ومن الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع والأطباق النجمية وغيرها»¹⁰.

الخط المستقيم:

الخط المستقيم نوعان خط مستقيم أفقي وخط مستقيم عمودي، ونجده خاصة في الزربية ذات النسيج

وفيما يلي مثالين لهذا التكرار العادي أخذنا من الزينة القيروانية.

• تفصيل لزخرف الوردية



• تفصيل لزخرف المقروض.



التكرار المتعاكس: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى وتارة إلى الأسفل وإلى اليمين وإلى الشمال في تقابل متعاكس.

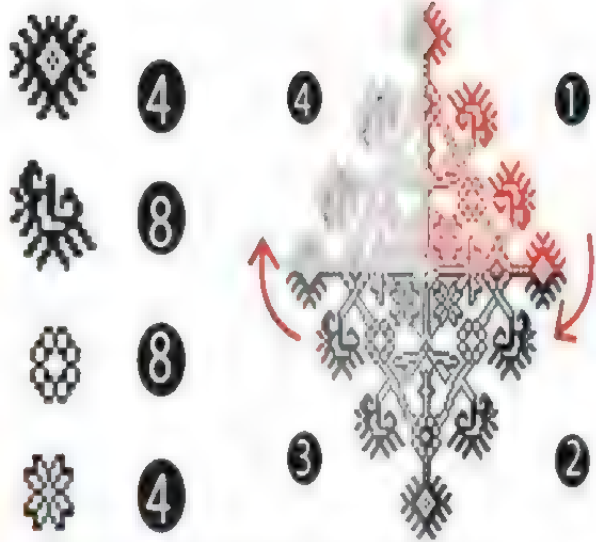


رسم بياني رقم 6: عملية تكرار متعاكس للشكل الزخرفي "إيدو في إيد خوه"

التكرار المتبادل: وهو استخدام وحدتين زخرفيتين مختلفتين واشتركتهما مع تجاورهما وتعاقبهما، الواحدة تلو الأخرى، ويسمى هذا النوع من التكرار أيضا التعاقب أو التناوب: alternance.



رسم بياني رقم 7: عملية تكرار متبادل للشكل الزخرفي "منغالة"



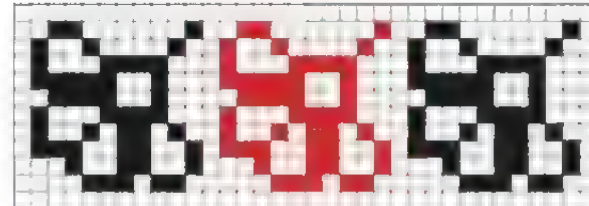
رسم بياني رقم 4: شكل زخرفي مركب يمثل "الحصرة"

متناه. حقائق الكشف لنا ندرك بالذوق متعتها وتنفيذ المفردة إلى الإبداع وتسجل حضورها المتجدد بعد أن سجلته عبر الحضارات المتعاقبة وكانت حقلا خصبا نهل منه العالم والفنان نهالا¹².

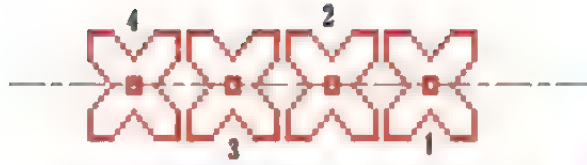
أ- التكرار

تعتمد عملية بناء الفضاء المنسوج في مجملها على التكرار حيث يُكرّر نسج الشكل عدة مرات لتكوين شريط أفقي أو عمودي أو ثنائي ركن. ويعتبر الأستاذ محي الدين طالو التكرار «من أهم قواعد الزخرفة ويوجد بكثرة في الطبيعة. انظر مثلا إلى غصن شجرة ترى فيه الأوراق مصطفة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وتارة متعاكسة»¹³. وتتعدد أنواع التكرار تبعا للتشكيل النسقي للوحدات الزخرفية في تجاورها وتعاقبها، ويقسمها طالو إلى ثلاثة أنواع:

التكرار العادي: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في وضع ثابت واحد متناوب.



رسم بياني رقم 5: عملية تكرار عادي للشكل الزخرفي "مشموم"



رسم بياني رقم 9: عملية التكرار في نفس الاتجاه.

ب- التناظر أو التماثل:

لقد اعتمدنا على نظرية عالمة الرياضيات الأمريكية «مارسيا أشير» (Marcia Ascher) حول مبدأ التناظر (symétrie) والتي قلمت بترجمتها إلى الفرنسية «فيروليك باردو» (Véronique Pardo) وتطبيقها مستعملة حرف «P» باللغة الفرنسية. سوف يتجلى عملنا في مرحلة أولى في ترجمة المصطلحات للغة العربية ثم في محاولة تطبيقها باستعمال الشكل الزخرفي «خُطيفة» في مرحلة ثانية (انظر جدول رقم 1).



الشكل الزخرفي "خُطيفة"

كما طبقنا نفس النظرية مع زخرف «المشوم» وذلك لتوضيح الجانب التطبيقي لمبدأ التناظر والتأثيرات التي تطرأ على الشكل الزخرفي عامة إذا ما تغير الاتجاه في عملية تكراره وعلى عملية البناء التشكيلي العام للوحدة الزخرفية خاصة



رسم بياني رقم 10: النقل (Translation).

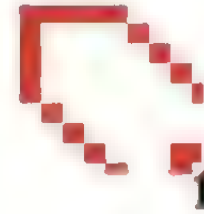


رسم بياني رقم 11: انعكاس أفقي (réflexion horizontale).

وفيما يلي بعض الأمثلة لهذا التكرار المتبادل من المدونة:



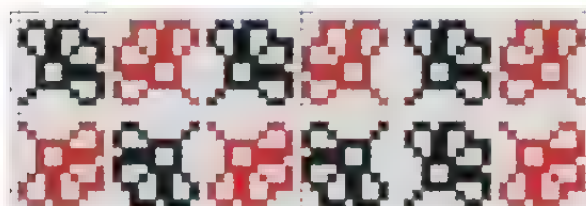
كما نلاحظ مبدأ التكرار أيضا في البناء المورفولوجي للشكل الزخرفي بعينه وذلك بتغيير الاتجاه.



رسم بياني رقم 8: عملية التكرار مع تغيير الاتجاه "الانعكاس".

جدول رقم 1: أنواع التناظر حسب عالمة الرياضيات «مارسيا أشير» وقد قامت بترجمتها عالمة الأنثروبولوجيا الفرنسية «فيرونيك باردو»¹⁴.

أنواع التناظر	الترجمة	الترجمة	الترجمة
	نقل	Translation	Translation pppppp
	انعكاس أفقي	Horizontale Réflexion	Réflexion Horizontale pppppp bbbbbb
	انعكاس عمودي	Verticale Réflexion	Réflexion Verticale pppppp qqqqqq
	انعكاس مع دوران	Glide Reflect	Réflexion avec retournement Pd Pd Pd
	انعكاس ثنائي عمودي أفقي	Horizontale- verticale Réflexion	Double réflexion horizontale-verticale pppppp qqqqqq
	دوران 180° درجة	Rotation 180°	Rotation 180° Pd Pd Pd
	انعكاس أفقي مع دوران	Rotation-Verticale Réflexion	Rotation-verticale avec réflexion Pd Pd Pd



رسم بياني رقم 15: انعكاس ثنائي عمودي أفقي: (Double réflexion)
horizontale-verticale



رسم بياني رقم 16: انعكاس أفقي مع دوران: (rotation-verticale avec)
réflexion



رسم بياني رقم 12: انعكاس عمودي (réflexion verticale)



رسم بياني رقم 13: انعكاس مع دوران: (Réflexion avec retournement)



رسم بياني رقم 14: دوران 180° درجة: (Rotation 180°)



رسم بياني رقم 17: أربعة أشكال زخرفية تظهر مبدأ التضاد في بنائها المرفولوجي.

رسم بياني رقم 18: بعض الأمثلة لمبدأ المروحة بين أشكال سلبية وأشكال موجبة في زربية مدينة قفصة

حركاتها يرسم الأشكال داخلها. وتُعرّف هذه الأشكال المرسومة أي التكوينات التشكيلية نتيجة الخط أو اللون بالتكوينات الإيجابية، في حين يُعرف ما يتبقى من المساحة غير المزخرفة بالمساحة السلبية. ففي العمل المنسوج يوجد شكلان يملآن فراغ الأشكال المرسومة يسقيان الشكلين الموجبين. أما المساحة الفارغة فهي تسمى بالمساحة السالبة. ونجد هذه النظرية بصفة كبيرة في الكلمة الطرابلسية وزربية قفصة.

أنواع الوحدات الزخرفية

تُعتبر التصاميم الزخرفية في الزرابي التونسية توارثا للموروث الثقافي والبعد الحضاري لفلسفات الحضارات المتعاقبة على البلاد عامة منذ آلاف السنين وجماليتها. فقد تمازجت الإبداعات والنصهرت مع بعضها البعض وتفردت لتفرز كمّا هائلا من الأشكال والرموز سوف نحاول تبويبها في أربعة سجلات: لباقية، حيوانية، هندسية وأخيرا منمنمة.

1- الوحدات الزخرفية الهندسية

لقد تفنّن المسلمون في هذا النوع من الزخرفة وابتكروا فيه الكثير من الضروب. نجد على سبيل المثال في الكتاب الصادر عن مؤسسة «متحف بلا حدود» التوضيف التالي: «لا شك في أنّ البلاد المختلفة، التي حل فيها الإسلام منذ القرن الأول الهجري/السابع الميلادي، قد استخدمت

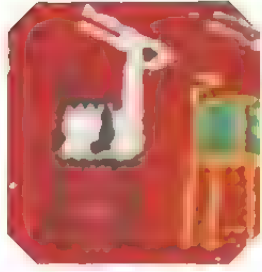
أماحي الدين طالو فيعتبر التناظر من أهم الأسس التي تقوم عليها التكوينات الزخرفية التي ينطبق أحد نصفها على النصف الثاني بواسطة «محور التناظر». وهو يقسم التناظر إلى نوعين: «التناظر النصفى» ويضم العناصر التي تكمل أحد نصفها النصف الآخر في اتجاه مقابل، وأبرز الأمثلة عليه الطبيعة. والتناظر الكلي: وفيه يكتمل التكوين من عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل أو متعاكس، ويستخدم هذا النوع في زخرفة المساحات والحشوات»¹⁶.

ج-التضاد.

نجد بكثرة الزخرف المبني على التضاد في المنسوج التونسي بصفة عامة، حيث يكون الشكل مقسوما إلى نصفين متضادين: اليمين يقابل اليسار، والأعلى يقابل الأسفل، وفي أغلب الأحيان يكون التطابق للأجزاء الأربعة. «ويعدّ مبدأ التضاد من خصائص الفن الإسلامي»¹⁶. لذلك، فهو لا يقتصر على الزربية التونسية فقط وإنما يمتد إلى السجاد في كل أنحاء العالم الإسلامي. مثال ذلك زرابي قبيلة الشاهصقان¹⁷ الإيرانية ومنسوجاتها التي قام بدراستها الباحث «بارفيز ثاقلولي».

د-السالب والموجب:

عند عملية نسج الزربية تُقرّر مساحتها نتيجة بُعديها أي العرض والارتفاع ثم تتوالى الخيوط في



الغزال



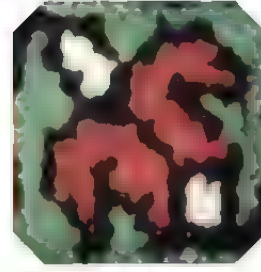
الحيوت



الجمال



الأسد



الخطيفة



العقرب

في زخارفها رسوما هندسية، كذلك التي تثير إعجابنا في بعض قطع الفسيفساء الرومانية في سورية، وتلك التي نجدها في الفنون البربرية (المعمارية في أفريقية، وفي فنون المفروشات القبطية في مصر. لكن ما من أسلوب فني استخدم هذا النمط من الزخارف بالوفرة التي نجدها في الفن الإسلامي، مما أدى لأن تصير الزخارف الهندسية في نهاية الأمر، علامة فارقة تدل على الخصوصية ورابطة جمالية تجمع المجالات الفنية بأكملها، وعلى المستويات كافة ومع ذلك، فإن هذا التوجه للزخارف الهندسية لم ينتشر في هذه البلاد في بداية تحولها إلى الإسلام فقط، فالزخارف الهندسية ظهرت بشكل خجول في العصور الأموية في الإطارات الحجرية للتوافذ في فترات معينة. بعد ذلك بدأنا نجدها في أطر اللوحات التي تحتوي على تزيينات زهرية في سامراء»¹⁸.

2- الوحدات الزخرفية الحيوانية:

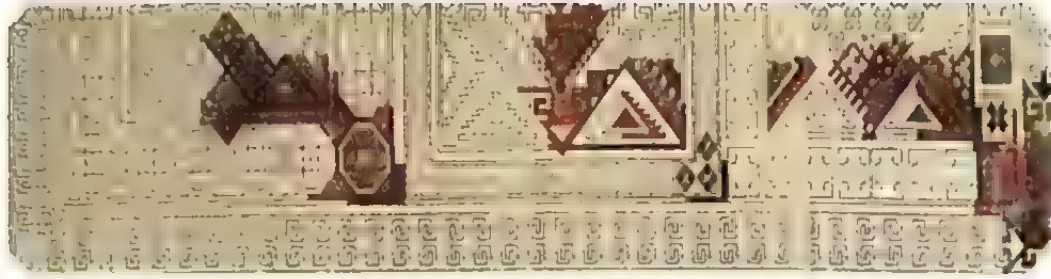
هي أشكال زخرفية تجريدية للكائنات الحية، تطوعها النساجة حسب تقنية الحياكة المستعملة وتبرز خاصة في الغرز المنسوجة وتكون إما لكامل الهيئة أو لجزئيات تفصيلية فيها. كما نجدها خاصة في زراحي الجنوب التونسي، مثلاً، نجد الجمل والأسد والغزال في منسوجات مدينتي قفصه وقابس¹⁹، وهي شهادة حية ونقل للواقع، ذلك أن هذه الحيوانات كانت موجودة في البيئة المحيطة بالحرفيات والحرفيين. حينئذ، «يستوحى الصانع المزخرف نماذج وأفكاره من محيطه المباشر، فتراه يتوجه خاصة إلى الطبيعة يقتبس منها بعض العناصر مثل الجمل والنخلة إذا كان أصيل المناطق الريفية أو أزهار القرنفل الفاخرة إذا كان ربيب الحواضر. لكن التماثل بين الكائن أو الشيء الحقيقي والصورة المتمثلة له ليس دوماً يتنا أو يدهيها، لأننا إذا

قبلنا بأن الاختلافات الكمية بين الصورة ومما تمثله من الأمور الممكنة بل والتي لا سيبل إلى تجانسها وبأن إدراك التماثل يختلف من ثقافة إلى أخرى»²⁰.

ويقول عفيف بهنمي في نفس السياق: «أما الأشكال التي كانت موضوع السجاد فهي إما حيوانية وهي نادرة جداً أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرتلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظراً لمضارها، أما الحيوانات الأخرى المكزومة عند العربي كالغزال والجمال والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنها تحتل المكان الأرحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي. ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالاً هندسية محورة لكي تتماشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصانع»²¹.

3- الوحدات الزخرفية النباتية:

إذا أردنا تحديد السمات العامة التي ميزت الفنون الإسلامية عن غيرها من الفنون فسوف نجد أن الموضوعات العامة والمشاركة للفن الإسلامي كانت «أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط وتجسيدات الزخرفة. ومن الملاحظ أن كل أشكال الفنون الإسلامية تحتوي الزخرفة وتنتزّن بها، سواء في العمارة، أو في



تنقيلة مأخوذة من نموذج لقطيف منسوج أواخر القرن التاسع عشر "المكان دار الزربية بمدينة القيروان"

الإسلامي كانت: أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط وتجسيديات الزخرفة. ومن الملاحظ أن كل أشكال الفنون الإسلامية تحتوي الزخرفة وتزين بها، سواء في العمارة، أو في النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام²⁴.

كما يذكر عفيف بهنسي في هذا السياق: «أما المواضيع النباتية فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال متنوعة. فإما أن تكون بشكل عنقودي أو بفروع هرمية أو بتفرعات زهرية وشجرة الحياة هي رمز الأبدية والخلود ورمز الآلهة العليا، وكانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام. ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول والربمان المزهري الذي يمثل الخصب والثروة وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد. على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي والمصري والسوري والمغربي والأندلسي هي الأشكال الهندسية، وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جداً. وثمة مواضيع رمزية كالشط ذي الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم «يد فاطمة» أو «مشط حمزة» ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف»²⁵.

تقسيم فضاء الزربية

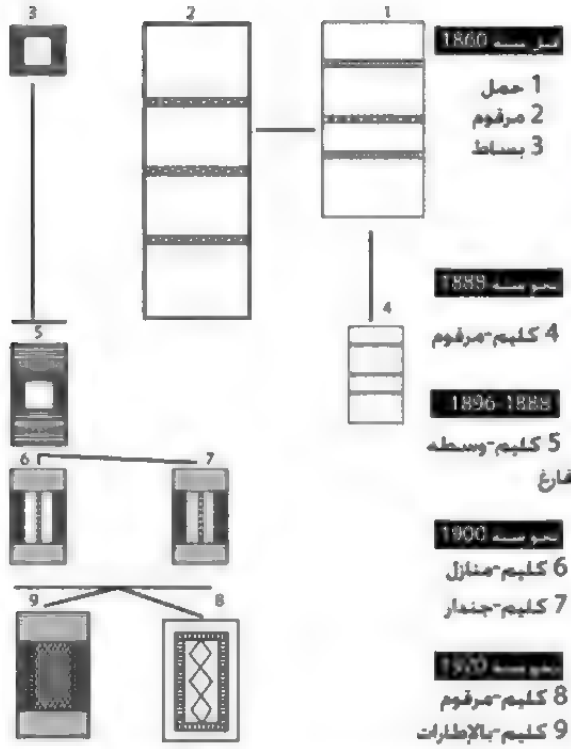
1 - النموذج (التنقيلة):

تستعمل «التنقيلة» في حياكة الزربية فتكون مصدر الهام للنساجة التي تتبع التصميم المدون عليها. أما الكليم والمرقوم فينسجان من مخيلتها. ويبدع الرقّام زخرف القطيف دون التعويل على نموذج وإلّا

النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام²². ولقد كان للزخارف النباتية دور هام في تزيين الآثار الإسلامية الثابتة والمنقولة حيث يعتقد أن الفنان المسلم اعتمد كثيراً على هذا النوع الزخرفي أكثر من سواه نظراً إلى تحريم الإسلام رسم الأشكال الأدمية والحيوانية وغيرها من الكائنات الحية وتجسيمها، فأدى ذلك إلى «شيع الزخارف النباتية ذات العناصر المتداخلة والمتشابكة من أوراق العنب والأكنثس وسعف النخيل ونحوها مما كان التعبير عنه مجرداً»²³.

وتتمثل الوحدة الزخرفية النباتية أساساً في زخرف تجريدي تخويري مستوحى من أشكال النباتات المنتشرة في الطبيعة من ورود وأزهار وأشجار وأوراق، وهي التي أطلق عليها عبد الرحمن أيوب السجلّ الزهري «وهو مجموع الزخارف التي تعتمد الزهور والورود. حيث تلجأ يد الناسجة إلى تخلص الزهرة على أشكال جد مجردة»، لكنها أحياناً كثيرة تبدو قريبة من الواقع (خاصة في زراي إيران). وتجد هذا النوع من الزخرف خاصة في الزراي ذات الوبر القائم كزربية القيروان وبغزرت وكذلك المرقوم الودفي حيث تزين بأشكال مستوحاة من الزهور لكنها ذهبت شوطاً في التجريد حتى كاد الزخرف أن يتحول إلى أشكال هندسية مبهمّة. ولكننا نجدها بشكل أكثر دقة وحرفيّة في الزراي الحريرية ذات الوبر القائم لما توفّره عقدها المتراصة من فنيات عالية. وتصنع هذه الزراي في منطقة القلعة الصغرى بالساحل.

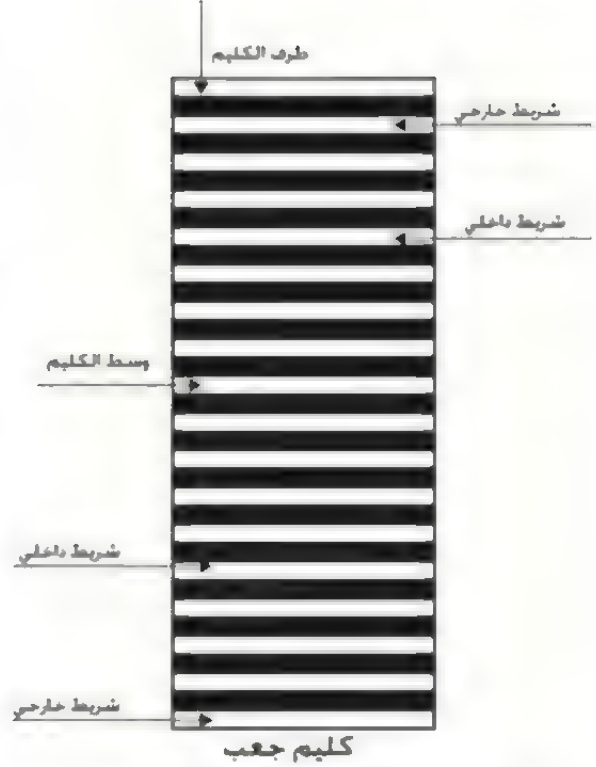
وفي هذا، يقول بشر فارس: «إن أردنا أن نحدّد السمات العامة التي تميّزت بها الفنون الإسلامية عن غيرها فسنذكر أن الموضوعات العامة والمشاركة للفن



رسم بياني رقم 20: تطور تقسيم فضاء الكليم وتأثره بالمنسوجات الأخرى

إلى توزيع تناظري حسب محورين أو أربعة محاور أو أكثر. ويتميز الكليم عن سائر الزرابي بانقسامه إلى عدة أشرطة عرضية متوازية متعددة الألوان ولا زخرف فيها فالتقسيم الكلاسيكي للكليم «جعب» (مثلاً: طرفي الكليم / وسط الكليم / شريط خارجي / شريط داخلي). لكن، شيئاً فشيئاً بدأ فضاء هذا المنسوج يتأثر بالمنسوجات الأخرى وبدأ الزخرف يغزو أشرطةته ودخلت الخانات إلى تقسيم فضائه.

شيئاً فشيئاً بدأ فضاء هذا المنسوج يتأثر بالمنسوجات الأخرى وبدأ الزخرف يغزو أشرطةته ودخلت الخانات إلى تقسيم فضائه. غير أنه منذ سنة 1860 بدأ تقسيم فضاء الزربية يؤثر في بقية أنواع النسيج بصفة عامة والمرقوم بصفة خاصة. واختصت الزرابي ذات الغرز المنسوجة والمرقومة كالكليم التقليدي «كليم جعب» والمرقوم بتقسيمها إلى أشرطة متتالية بصفة أفقية أو عمودية تتفاوت مقاساتها من منسوج إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى. ويرى ناصر البقلوطي «أن جميع

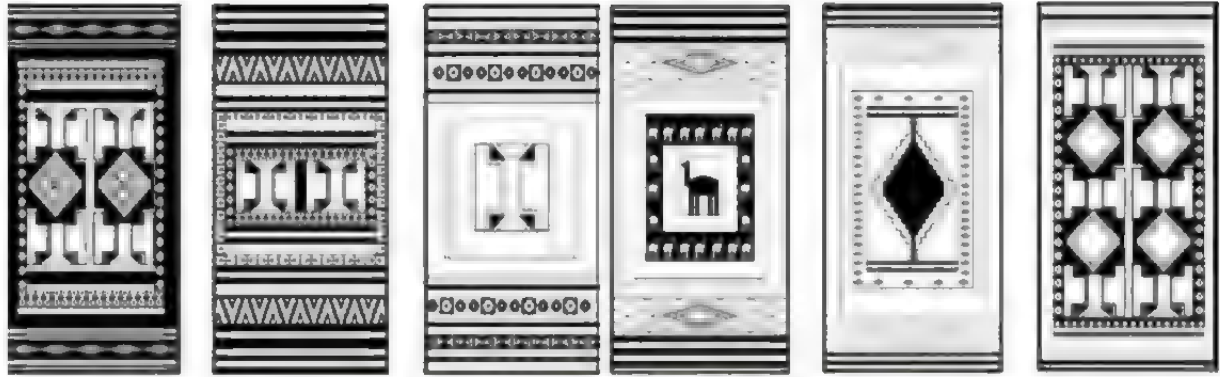


رسم بياني رقم 19: لتقسيم الكلاسيكي للكليم "جعب"

خياله الخصب وخبرته كفيلاً أن يتمام المهمة. وتدوّن «التقليد» عادة فوق ورق مكون من مربعات صغيرة متساوية لها أهمية كبيرة في تكوين الزخرفة حيث أن كل مربع منها يمثل عقدة في الزربية، لذلك فهي تساعد على ضبط أبعادها ومعرفة شكلها قبل التنفيذ، سواء من حيث الرسم أو الألوان. وعند حياكتها على النول اليدوي تبدأ النشاجة بنقل أول صف من نموذج ورق المربعات بنفس الألوان، ثم تنقل الصف الثاني ثم الثالث حتى تنتهي من نقل جميع صفوف النموذج، وتنفذ النشاجة التصميم من اليمين إلى الوسط ومن اليسار إلى الوسط. لكن مع تدوين نماذج المنسوج التونسي في النصف الأول من القرن العشرين، شملت التنقيلة القطيف أيضاً نظراً إلى قراء زخرفه، واستعملت هذه النماذج كذلك لتصميم الزرابي والأكلمة والمراقم.

2 - تقسيم فضاء الزربية ذات النسيج المحفوف:

تخضع زخارف جميع أنواع الزرابي منسوجة كانت أم معقودة، ما عدا القطيف، وهندسية كانت أم نباتية،



رسم بياني رقم 21: نماذج من تنوع تقسيم فضاء الكليم الطرابليسي

المنسوجات المصنوعة تتميز بثوابت هي الشروط الأفقية أو العمودية ذات الزخارف الهندسية»²⁶.

ولقد تطور تقسيم فضاء الكليم بصفة عامة من خلال تأثره بالزربية ذات الوبر القائم والقطيف، ذلك ما فسح المجال إلى النساجات باستعارة بعض الخصائص التشكيلية كالثانة والحقل والركنيات وتطويعها في فضائها الجديد في الأكلمة ويبدو هذا جليا بصفة خاصة في الكليم الطرابليسي.

3 - تقسيم فضاء الزربية ذات الوبر القائم

يشبه تقسيم فضاء الزربية الفيروانية التقسيم الكلاسيكي سواء للزربي الأناطولية أو الإيرانية فتتميز بإطار رئيسي / إطار ثانوي خارجي / إطار ثانوي داخلي / حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيات). أما فضاء الزربية²⁷ ذات الغرز المعقودة فيقسم إلى حاشية تتكون من أشرطة متوازية يختلف عددها من تصميم إلى آخر تنشر فيها زخارف. وتتوسط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيات بداخلها حقل مسدس معين الشكل يطلق عليه «محراب».

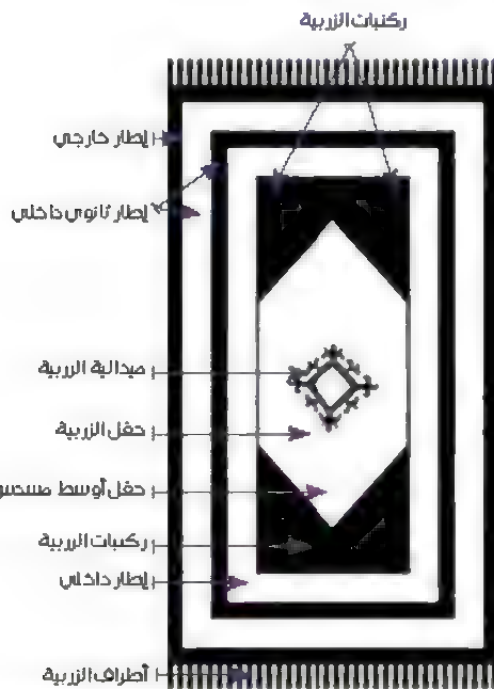
كما نجد تقسيمات أخرى لفضاء الزربية ذات الوبر القائم سوف نذكر أهمها:

• زربية ذات جامع: Tapis de plein champs

• زربية صلاة ذات محراب:

Tapis à niche de prière

• زربية ذات حقل: Tapis à médaillon



رسم بياني رقم 22: التقسيم الكلاسيكي للزربية الفيروانية

(مثلا: إطار رئيسي / إطار ثانوي خارجي / إطار ثانوي داخلي / حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيات).

• زربية ذات ركنيات: Tapis à écoinçons

• زربية ذات ركنيات وجامع:

Tapis à médaillon et écoinçons

• زربية ذات أشرطة: Tapis à bandes

• زربية ذات شبكية: Tapis à treillis

• زربية ذات مربعات: Tapis à quadrillage

زخرف قمرية 4



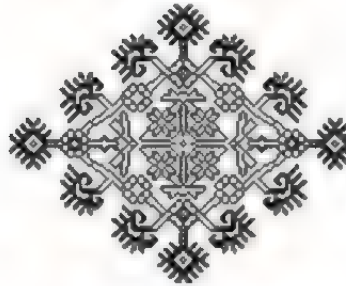
زخرف قمرية 4



زخرف قمرية 8



زخرف الحضرة

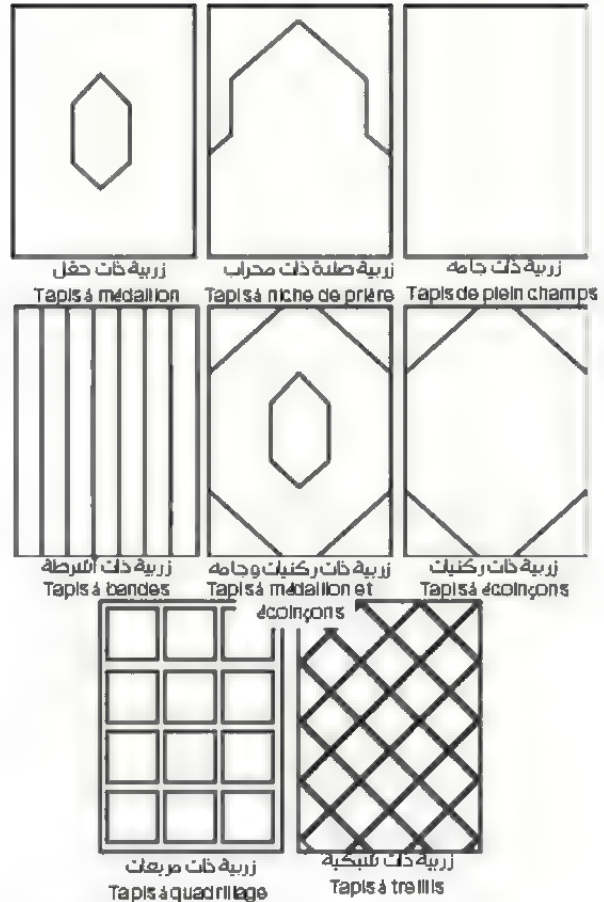


رسم بياني رقم (24): بعض الزخارف الرئيسية لحقل الزربية
الحضرة ذات الورد القائم

واحدة إلى ثلاث مرات في أقصى الحالات نظرا إلى كبره
من جهة وإلى صعوبة وطول مدة لسجه.

كما نجد زخرف القماري بأنواعها في المرتبة الثانية،
والقمرية زخرف مركب ولكنه يُعدّ أقلّ تعقيدا في بيته
الشكلية من الشكل السابق. ونجده يتكرر بصفة كبيرة
تصل إلى عشرين مرة فأكثر نظرا إلى صغر حجمه من
جهة وإلى إمكانية تركيبه مع بعضه البعض أو مع
أشكال أخرى.

وتجدر الإشارة إلى وجود بعض الزخارف الصغيرة
مبعثرة حول الشكل الرئيسي سواء كان زخرف
«الحضرة» أو «القمرية»، وتكون زخارف ذات دلالة
وقائية «كالحوث» و«المشط» أو «الكف». كما نجد
«الإبريق» و«المحائل».

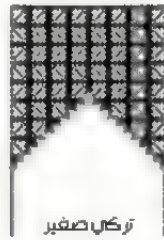
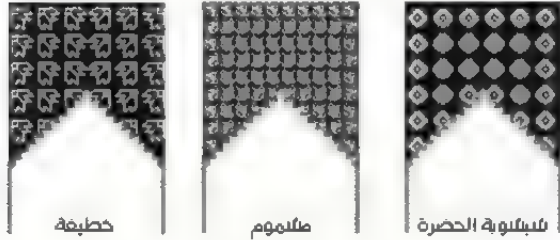
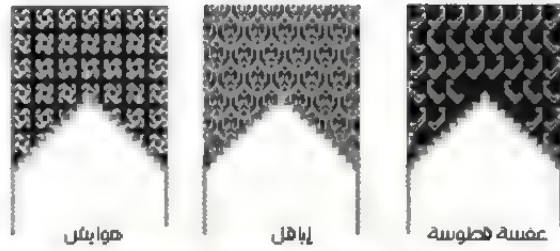


رسم بياني رقم (23): بعض نماذج لتقسيم فضاء الزربية
عموما.

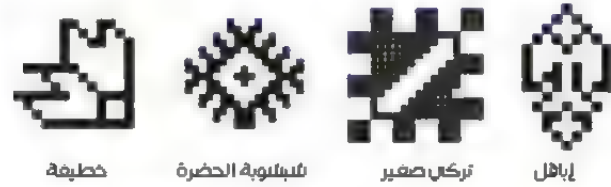
لقد قمنا باستخراج أهم نماذج تقسيم الزرابي
الكلاسيكية القيروانية الموجودة بمخازن قصر السعيد
والتي تعود ملكيتها للمتاحف التونسية وأعدنا رسم
أهم خصائصها التشكيلية عبر برمجية مخصوصة على
الحاسوب. (Illustrator CS) ذلك ما حولنا للتعرف
على أهم مكوناتها (الحقل / المحراب / الركيات /
الإطارات) والزخرف الذي يشغلها. وسوف نقوم
باستعراض أهمها في العنصر الموالي.

أ- زخرف الحقل:

يشغل في معظم الأحيان زخرف «الحضرة» وسط
الحقل ويطلق عليه اسم «الجامدة» Médaillon وهو
شكل معقد ومركب يتراوح عدد الأشكال التي تكوّنه
من 12 شكلا وقد يصل إلى 27 شكلا أو أكثر في بعض
ال الأحيان. ويقع استخدامه في المنسوج الواحد من مرة



رسم بياني رقم 25: بعض الزخارف الثانوية لحقل الزربية
الحضرية ذات الوبر القائم



رسم بياني رقم (26): أهم زخارف الركنيات

ب- زخرف الركنيات:

نجد «زخرف الركنيات» في الزرابي القيروانية ذات التقسيم الكلاسيكي التي يتوسطها المحراب الأساسي الشكل فتكون ذات أربعة ركنيات إثنين منها في الأسفل والإثنين في الأعلى، فيما تقتصر زرابي الصلاة على ركيتين أعلى المحراب. كما لا تفوتنا الإشارة هنا إلى وجود قطعتين من القطيف نجد فيهما زخرف الركنيات ويعد ذلك نادرا وربما يرجع لتأثر تقسيم فضاء القطيف بالزربية

وحسب المعطيات التي توفرت لدينا وبالرجوع سواء إلى مجموعة الزرابي الموجودة بالمخازن الوطنية بقصر السعيد أو مجموعة الديوان الوطني للصناعات التقليدية المعروضة بدار الطابع، أو في نشراته المطبوعة. فإن زخرف الركنيات في الزرابي الحضرية ذات الوبر القائم وتحديدًا بمدينة القيروان، اقتصر على ثمانية زخارف وهي زخرف «الإياقل»، زخرف «التركي الصغير»، زخرف «شبشوبة الحضرة»، زخرف «الخطبة»، زخرف «عفسة القطوسة»، زخرف «الملكوم» وأخيرا زخرف «الهوايش». ويقع نسجها في الركنية التي تكون

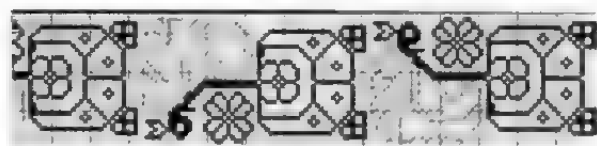
رسم بياني رقم (27): بعض نماذج من زخرف الركنيات.

على شكل مستطيل مقسوم بمثلث من الأسفل، بصفة متكررة من ثمان مرات وتصل أحيانا إلى عشرين مرة وذلك يرجع إلى أبعاد الزربية من جهة وإلى حجم الزخرف المنسوج من جهة أخرى.

ج- زخرف الإطارات:

الإطارات نوعان:

❖ الإطارات الرئيسية وتكون عريضة وتأتي على الأغلب محاذية للحقل الذي يمكن أن يتوسط الإطارات الموجودة في الزربية عامة. ويمكن أن نجد إطارين رئيسيين أو أكثر في الزربية الواحدة بعض الزخارف التي نجدها بكثرة في الإطارات الرئيسية:

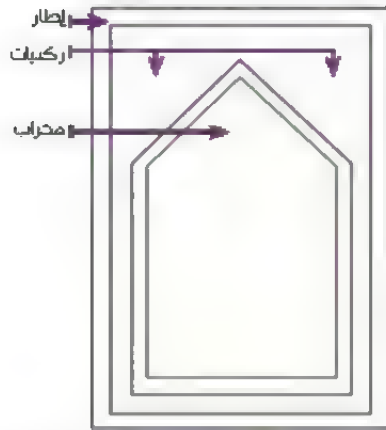


تاج

4 - تقسيم فضاء زربية الصلاة:

لقد افترضنا منسوجات عديدة ترجع إلى مناطق مختلفة من بلدان شمال إفريقيا لكن تبقى الحصة الأهم للزراي والأكلمة التركية. ولم تشذ زراي الصلاة عن هذه القاعدة وهو ما قد يفسر وجود العديد من الزخارف التركية في زراي مدينة القيروان على وجه الخصوص. يتميز فضاء زربية الصلاة عن تقسيم فضاء الزربية الكلاسيكية بانفراده بركنيتين فقط عوض عن أربعة ركنيات ويلتقيان في: الإطارات والمحراب الذي وقعت استعارته من معجم العمارة وهو فجوة في جدار قبلة المسجد يقف فيها الإمام في الصلاة. وتتوسط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيات بداخلها حقل مسدس معين الشكل يطلق عليه «محراب». و«لعل هذا التوزيع العام هو الذي يوحي بالتماء سجاد القيروان إلى أسلوب زراي الشرق، ويحمل هذا المسدس ذو الأضلاع المدرجة أحيانا زخرفا نباتيا محورا أو ربما تذكرنا زاويتاه الحادتان بشكل محاريب المساجد وتكشف عن علاقة وطيدة بين العمارة الدينية الإسلامية وفن النسيج التقليدي. وليس من الغريب أن يفتن السجاد بالسجود»²⁸.

وتتميز زراي الصلاة بزخارف ذات سجل زهري بحت فنجد «المشموم» أو «القرنفل» يزين تدرجات المحراب وتتوسط «شجرة الحياة» حقل المحراب خاصة في الزراي التركية، التي دأبت النساجة التونسية على اعتبارها مصدر إلهامها الأول.



رسم بياني رقم (28): تقسيم فضاء زربية الصلاة



ركبي صغير



حلب السيد



حس وجرانه

• الإطارات الثانوية: تكون رفيعة وأقل عرضا من الإطارات الرئيسية ويتراوح عددها من 4 إلى 11 في الزربية الواحدة.



ايدو فاي ايد خوه



عروج



لوز



مفروض



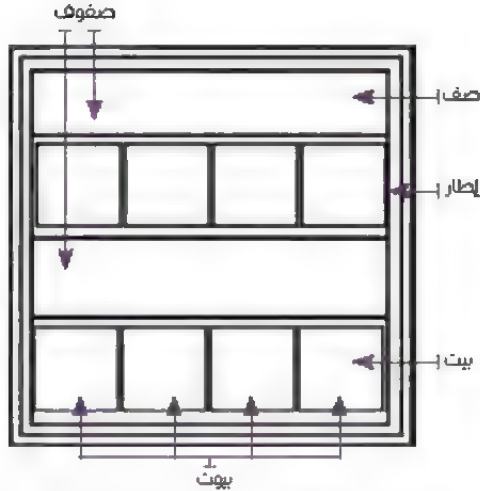
مقاله



نواصر



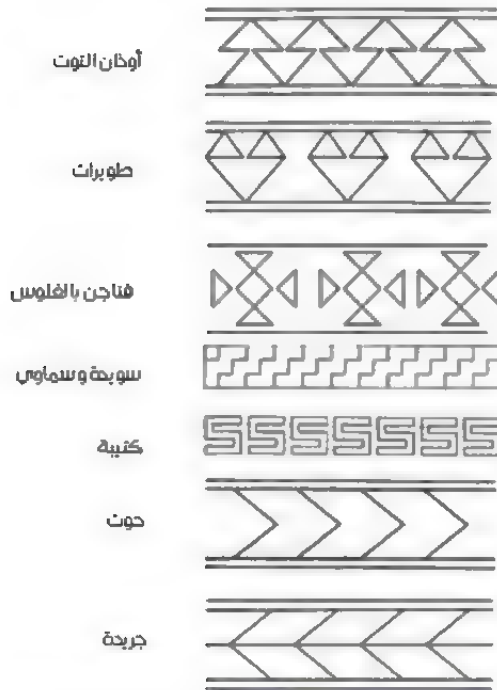
ورد



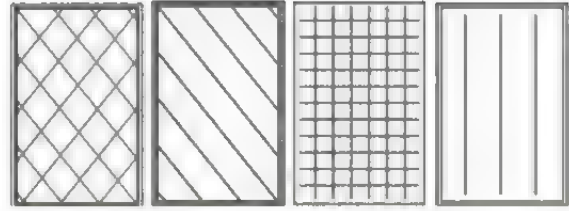
رسم بياني رقم (30): تقسيم فضاء زربية مدينة قفصة.
صف/إطار/بيت

ان افراد زربية مدينة قفصة عن مثيلاتها بالبلاد التونسية بتقسيم فضائها، فرض تسميات مغايرة لهذه التقسيمات سوف تتعرض لأهم نماذجها، لصفوف والبيوت. ولكن سوف نبدأ عملنا بزخرف الإطارات:

أ- زخرف الإطارات:



رسم بياني رقم (31): بعض نماذج زخرف الإطارات في منطقة قفصة



رسم بياني رقم (29): بعض نماذج تقسيم فضاء الزربية في منطقة بنزرت حقل مستطيل الشكل/إطار رئيسي/إطار ثانوي

5 - تقسيم فضاء زربية بنزرت والساحل:

ولكن خيال النشاجة التونسية لم ينف عن التقاليد وإنما استوعب هذا التقسيم الكلاسيكي المأخوذ عن الزرابي التركية فشكّله كل حائكة حسب تصور خاص بها، متأثرة بطبقات المخزون الفني الكبير التي توالى على البلاد. وقد اختصت زربية بنزرت والساحل وكذلك مدينة قابس، جنوب البلاد، بتقسيم مخالف تماما يعتمد على تنائي إطارين أو أكثر تتوسطهما أرضية خالية من المحراب لتترك المكان إلى زخرف مرصوف في شكل أسطر متتالية كالزهرة أو القمر.

6 - تقسيم فضاء زربية مدينة قفصة

أما في مدينة قفصة، فإن تشكيل فضاء مجلس وجانها عامة - ولا نقصد الزرابي وحدها - فقد اختص بالشبكة المرتعة أو المستطيلة، إذ انفرد بتقسيم هندسي يتمحور حول تنائي شكل مرتعات إن كان المنسوج مرصعا أو مستطيلات إذا كان المنسوج بشكل مستطيل، وبعد تقسيمها إلى معين أو مستطيل كما هو الحال في زربية البطاقة رقم (106) استثنائيا. كما تقسم بعض الزرابي إلى أشرطة يطلق عليها «صفوف» يحيط بها إطار أو أكثر قد يصل عددها إلى أربعة إطارات.

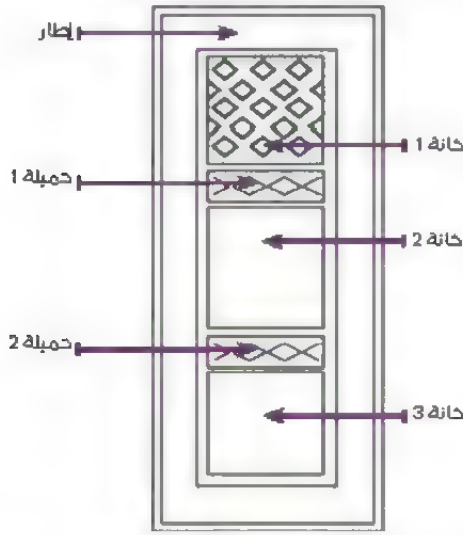
وتتميز زربية قفصة حتى في تسمية أجزاء الزربية فيطلق على المرتعات أو المستطيلات «بيوت» وعلى الشريط «صف» ويبقى الإطار إطارا.

لقد حاولنا جمع عينة عن تقسيم فضاء زرابي مدينة قفصة وذلك بالاعتماد عما وجدنا في المجموعات المتحفية بمخازن قصر السعيد والرجوع إلى بعض البحوث التي تعرضت لزربية هذه المنطقة ومن أهمها الذي قام به الباحث الفرنسي «جاك روفو». ولقد استخلصنا

7 - تقسيم فضاء القطيف:

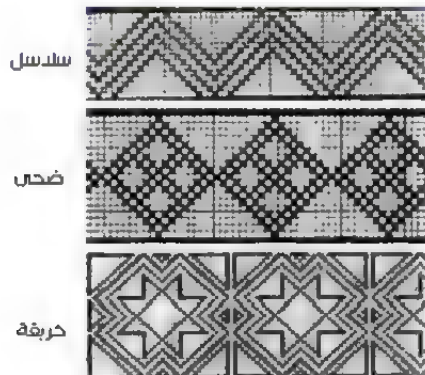
يتميز القطيف بتقسيم فضائه بصورة خاصة به،
ممكن ثراء المعجم الزخرفي للقطيف وتميزه من تشكيل
تركيبات مختلفة فيتنوع من قبيلة إلى أخرى لكن في
النهاية يعتمد نفس المبدأ وهو كالآتي²⁹:

أرضية مستطيلة تنقسم إلى خانات أو بيوت عندها
يتراوح من ثلاثة إلى خمسة، تفصل فيما بينها أسطراً أو
حملات. وإطار يحيط بالمستطيل ويربط بين كل أجزائه.
ويتكوّن هذا الإطار من جزء رئيسي أي «الحميلات»
الرائية»، وتُرفق بجزء ثان أو ثالث، كما تُحاط أطراف
القطيف من الخارج على امتداد طوله «بالدورة» التي
تكون مشدودة بشعر العنق وتسمى حاشية، وتنتهي
أطراف العرض بذوَابات من الصوف.



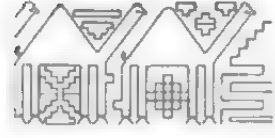
رسم بياني رقم (34): تقسيم فضاء القطيف الكلاسيكي

أ- زخرف إطارات القطيف.

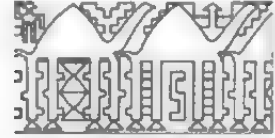


ب- زخرف الصفوف:

صف جمال



صف جمال

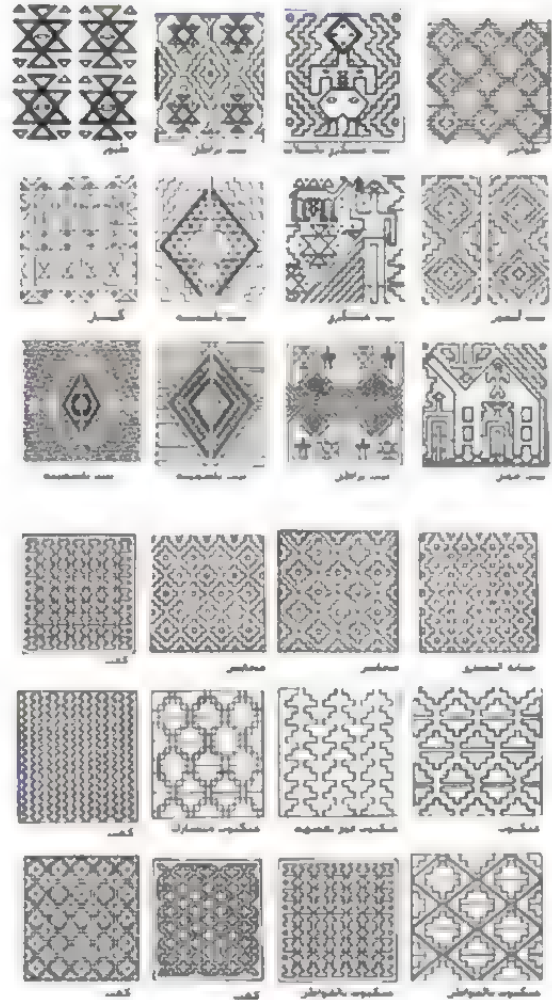


دوت



رسم بياني رقم (32). بعض نماذج زخرف الصفوف في
منطقة قصبة

ج- زخرف البيوت:

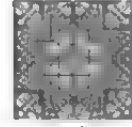


رسم بياني رقم (33) بعض نماذج زخرف البيوت في منطقة
قصبة

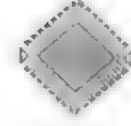
ب- زخرف الخانات:



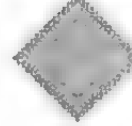
خاتم



خاتم



خاتم



خاتم



خاتم



خاتم



خاتم



خاتم

رسم بياني رقم (35): زخارف الخانات بالقصيف

تجدر الإشارة إذن، أنه رغم التنوعات والاختلافات التي شهدتها تقسيم فضاء الزربية التقليدية سواء كانت ذات وبرقائم أو ذات نسيج محفوف، فإن هذا الفضاء قد ظل مقتصرًا على شكلين كلاسيكيين: هما المستطيل خاصة والمربع بصورة أقل.

ولكن بظهور تقنيات ومواد جديدة في هذه الحرفة، شهد الشكل العام لهذا المنسوج تطورًا كبيرًا، فأصبحت الإمكانيات مفتوحة لتحديد الشكل العام للزربية حسب ما يتطلبه الفضاء المتاح والتزييق الداخلي لهذا الفضاء وهو ما أخذ اهتمامًا أكثر حتى من الزخرف. وهذا ما أثار قلقنا من تلاشي هذا الموروث الثقافي المهم والثري من المعجم الزخرفي ومطاولتنا البسيطة في توثيق ولو القليل منه

المراجع

- 1- حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، للهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 23.
- 2- فنطز (محمد حسين): الحرف والصورة في عالم قرطاج، م.م، ص 248.
- 3- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص 356.
- 4- المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 2004 (ط 4)، ص 391.
- 5- رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ملحة "زخارف"، ص 130-131.
- 6- حسن (سليمان محمود)، "الزخارف الجصية على البيوت التقليدية بالخلاف السليماني"، مجلة الموروثات الشعبية، العدد 63، الدوحة (قطر)، 2001، ص 22.
- 7- طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، دار دمشق، دمشق، 2000، ص 11.
- 8- موبى (سلامة)، تاريخ الفنون وأشهر الصور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 24.
- 9 - بيده (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، 1988، ص 13 و 14.
- 10 - رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، م.م، ملحة "زخارف هندسية"، ص 133.
- 11 - بيده (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، ص 13.
- 12 - ن.م، ن.ص.
- 13 - طالو (محي الدين): المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، م.م، ص 17.
- 14 - أخذنا الجدول من أطروحة الدكتوراه للفرنسية فيرونك باردو:
- 15 - Pardo (Véronique), « Tisser les relations sociales dans les rites et la matière. Représentation de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien », p. 292.
- 15 - طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة



«ألوان من تراثنا الشعبي»

أ. حسين محمد حسين - كاتب من البحرين

صدر حديثاً عن هيئة البحرين للثقافة والآثار وضمن سلسلة كتاب البحرين الثقافية، الطبعة الثانية من كتاب «ألوان من تراثنا الشعبي» للباحث البحريني المتخصص في التراث الشعبي والتاريخ «عبدالرحمن سعود مسامح». يقع الكتاب في 345 صفحة من القطع المتوسط ويضم بين دفتيه مقدمة وثمانية فصول. يذكر أن الطبعة الأولى من الكتاب صدرت في العام 2001م. هذا، وقد سرد المؤلف في مقدمة الطبعة الأولى (الم تنشر في الطبعة الثانية)، سيرته والمناصب التي تبوأها وجعلته مهتماً بالبحث في التراث الشعبي، موضحاً أن هذا الكتاب جاء تاجاً لتجارب ومحاولات وقراءات استمرت سنيناً لتأخذ هذا الشكل على الورق (مقدمة الطبعة الأولى ص 11 - 12)

أما في مقدمة الطبعة الثانية فقد اكتفى المؤلف بذكر مدى أهمية الكتاب عندما صدر في طبعته الأولى في العام 2001م، والصدى الكبير الذي أحدثه، في حينها، حيث فاز بالجائزة الأولى كأفضل كتاب في مجال الدراسات الإنسانية بمملكة البحرين وذلك

1 - واقع التراث الشعبي :

تناول المؤلف ثلاثة مواضيع تعتبر كمدخل للتراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، وهي: «التراث الشعبي: قول وفعل» (ص 24 - 29)، و«ألوان من تراثنا الشعبي» (ص 304 - 308)، و«واقع التراث الشعبي» (ص 11 - 23). وقد ناقش المؤلف في الموضوع الأول تعريف التراث الشعبي وتقسيمه إلى مادي وغير مادي، كما تطرق في الموضوع الثاني للمجالات الأخرى المختلفة من التراث الشعبي معطياً مثلاً واحداً، من التراث الشعبي في مملكة البحرين. لكل مجال أو عنصراً يذكره من مجالات وعناصر التراث الشعبي.

أما الموضوع الثالث فقد تناول فيه المؤلف البدايات الأولى للاهتمام بالتراث الشعبي في مملكة البحرين، بدءاً بتأسيس جمعية الآثار والتاريخ في العام 1953م، والذي كان التراث الشعبي أحد الإهتمامات الرئيسية لها، وحتى تأسيس مركز التراث الشعبي في ديسمبر من العام 1984م. هذا، وقد ناقش المؤلف أهم المشاكل التي تواجه الدارسين للتراث الشعبي والتي تشمل: مسألة تحديد مواضيع التراث الشعبي، وتحديد مصادره، وطرق جمعه، ودور المؤسسات والوزارات الحكومية في الاهتمام وحفظ التراث الشعبي. كما تطرق فيه المؤلف لعدد من مجالات التراث الشعبي.

2 - الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر:

خصص المؤلف عشرة مواضيع مفصلة ترتبط بالبحر، والتي تكون في مجموعها الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر، كالغوص وحرفة القلافة وغيرها، ويمكن تبويب تلك المواضيع كالتالي:

أ - الغوص واللؤلؤ:

عرض المؤلف حرفة الغوص في أكثر من فصل، ففي الفصل الثاني من الكتاب (ص 59 - 77)، ناقش المؤلف تاريخ حرفة الغوص في البحرين منذ حقبة دلمون؛ حيث تطرق لأسطورة البطل السومري الأسطوري جلجامش الذي مارس الغوص في مياه دلمون ليفوز بزهرة الخلود. وتابع المؤلف سرد الروايات التاريخية حول الغوص واللؤلؤ في البحرين منذ الحقب القديمة مروراً بفترة

في العام 2002م. كما أوضح المؤلف في هذه المقدمة مصدر الصور القديمة التي بالكتاب وهو أرشيف متحف البحرين الوطني (مقدمة الكتاب ص 7).

فصول ومواضيع الكتاب

أما الثمانية فصول التي تضمنها الكتاب، والتي جاءت مطابقة لما هي عليه في الطبعة الأولى، فقد تناول فيها المؤلف واحداً وأربعين موضوعاً تتعلق غالبيتها بالتراث الشعبي، غير أن هذه المواضيع لم تصنف في الفصول بحسب أقسام أو مجالات التراث الشعبي لتعكس تلك «الألوان» المختلفة لمجالات التراث الشعبي. ففصول هذا الكتاب، في الغالب، لا تعتبر فواصل ينتقل من خلالها المؤلف من مجال في التراث الشعبي إلى آخر، فمواضيع الكتاب متباينة، وأخرى متكاملة ومنها ما هو متداخل، فهي، في الغالب، لم ترتب في الفصول بحسب وحدة الموضوع أو بحسب مجال التراث الشعبي التي تنتمي له. وعليه سوف نستعرض تلك المواضيع، ليس بحسب الفصول، وإنما بحسب تقسيم مجالات التراث الشعبي، وفي أخرى سوف نراعي وحدة الموضوع، كما هو الحال في المواضيع التي تكون مجتمعة الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر.

فهذه المواضيع الواحد والأربعين منها ثلاثة وثلاثين موضوعاً شاملة لكل مجالات التراث الشعبي الخمسة. وهي: العادات والتقاليد الشعبية، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والأدب الشعبي، والفنون الشعبية، والثقافة المادية (للمزيد حول طرق تقسيم مجالات التراث الشعبي ينظر: البكر 2009، ص 127 - 128). ومن هذه الثلاثة والثلاثين موضوعاً، يوجد منها عشرة مواضيع تتعلق بالبحر وتكون في مجموعها «الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر».

أما المواضيع الثمانية المتبقية فمنها ثلاثة مواضيع تعتبر مقدمة حول التراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، ومنها خمسة مواضيع تخص تاريخ أماكن ومباني محددة في مملكة البحرين، وفيما يلي عرض مختصر لهذه المواضيع بحسب مجالاتها المختلفة:

3 - العادات والتقاليد الشعبية

يضم الكتاب عشرة مواضيع تصنف ضمن مجال «العادات والتقاليد الشعبية». هذا وقد أفرد المؤلف فصلاً خاصاً للعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية (الفصل الرابع)، غير أن «العادات والتقاليد الشعبية» تعتبر مجالاً منفرداً في التراث الشعبي. وهناك مجال آخر يعنى بالمعتقدات والمعارف الشعبية (المكر 2009 ص 127 - 128). ففي الفصل الرابع طرح المؤلف خمسة مواضيع، أربعة منها مرتبط بالعوادات والتقاليد الشعبية، من تلك المواضيع «عوادات وتقاليد ارتبطت بحرفة القلافة»، وقد سبق أن تناولناه سابقاً، وموضوع «تبادل التحية»، وقد وصف فيه المؤلف الطرق المختلفة لإلقاء التحية في البحرين. كما تناول أنواع التحية في المناسبات الخاصة، كمنااسبة العزاء (الخلف)، وفي حالة الزواج وعند الرجوع من الحج. ومن المواضيع التي تناولها في هذا الفصل أيضاً، الكششة. وهي التزهة أو الرحلة القصيرة، والتي عادة ما تكون للمزارع والعيون الطبيعية التي كانت تشتهر بها البحرين قديماً كعين عذاري وعين قصاري. وختم الفصل بموضوع «القايلة والقيولة» متناولاً فيه مزايا نوم القيولة والعادات المرتبطة بها.

وفي الفصل الخامس، المعنون «عساكم من عواده»، تناول المؤلف خمسة مواضيع جميعها ترتبط بالعادات والتقاليد الشعبية التي ترتبط بمناسبات دينية، وهي الحج وشهر رمضان. ومن ضمن التقاليد المعروفة في مملكة البحرين ومناطق أخرى في الخليج العربي والتي تناولها المؤلف في هذا الفصل، تقاليد «الحية بيبة» الذي يمارس في عيد الأضحى، وكذلك، احتفال «القرقاعون» في ليلة النصف من شهر رمضان.

كما يضاف لتلك المواضيع موضوع «حكاية الالباء مع الأسماء» الذي تناولته المؤلف في الفصل الأول (ص 42 - 49). والذي تطرق فيه لأسماء الناس في البحرين، ذكورا وإناثا، معديداً أشهر الأسماء والظواهر التي ترتبط بها كالتصغير والتدليل في الأسماء.

تاييلوس والفترة الإسلامية المتوسطة وإنهاء بتاريخ الغوص واللؤلؤ في بداية القرن العشرين.

وفي الفصل الأول من الكتاب (ص 50 - 55) تناول المؤلف «حياة الغوص»، فوصف الحياة فوق ظهر سفينة الغوص، كما تناول الأمثال الشعبية التي ارتبطت بالغوص.

ب - القلافة، حرفة صناعة السفن:

الموضوع الثاني الذي تناوله المؤلف والذي يرتبط بالبحر هو حرفة القلافة، أي صناعة السفن، وقد أسهب المؤلف في وصف هذه الحرفة، فتناول وصفها بصورة مفصلة وذلك في الفصل الثاني (ص 78 - 88)؛ حيث ذكر العديد من أدوات هذه الحرفة ومسميات أجزاء السفينة، كما تناول خطوات صناعة السفينة الجديدة، أي الوشار، والتي تبدأ بالإتفاق مع القلاف، وبعد ذلك تبدأ عملية بناء السفينة من بناء جسد السفينة وحتى دهانها بالصل، وانتهاء بعملية إنزالها في البحر، وهي عملية لا تمر دون طقوس معينة.

وفي الفصل الرابع من الكتاب (ص 147 - 151) عاد المؤلف ليناقدش العادات والتقاليد الشعبية المتصلة بحرفة القلافة، مكرراً بعض ما ذكره في الفصل السابق ومركزاً على العادات التي ترافق خطوات بناء السفينة وإنهاء بوصف حفل إنزال السفينة في البحر وما يرافق ذلك من وليمة وفنون بحرية.

أما في الفصل السابع من الكتاب (ص 271 - 278) فقد تناول المؤلف أنواع «السفن التقليدية في البحرين» ومسمياتها ووصفها.

ج - من البحر

خصص المؤلف الفصل السابع من الكتاب ليتناول فيه مزيداً من المواضيع التي تتعلق بالبحر فعنونه باسم «من البحر»، وقد تطرق فيه المؤلف لأهمية البحر كمصدر للدواء والغذاء، كما تطرق فيه للطيور البحرية ومسمياتها المحلية. وختم المؤلف هذا الفصل بالحديث عن الروبيان (الأربيان) وعشق أهل البحرين له.



4 - المعتقدات والمعارف الشعبية:

لم يخصص المؤلف فصلاً خاصاً بمجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، على الرغم أنه تناول ثمانية مواضيع تصنف ضمن هذا المجال، غير تلك المواضيع التي تصنف ضمن هذا المجال وترتبط بالبحر والتي سبق عرضها. هذا وقد تناول المؤلف في الفصل الخامس، المعنون «مواضيع من التراث» خمسة مواضيع، جميعها تصنف من ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، وهذه المواضيع هي: «العطاس» والعبادات المرتبطة به، وموضوع «الرؤى والأحلام»، و«قصة أيام الأسبوع» و«شجرة السدرة» و«الحمار في التراث والتاريخ».

ويضاف لما سبق، ثلاثة مواضيع أخرى تصنف ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية» تناولها المؤلف في فصول أخرى: ففي الفصل الرابع تناول موضوع «حبة الخال في المعتقدات الشعبية»، وفي الفصل الثامن تناول موضوعين هما، «الفقع: غذاء ودواء»، و«المرايا: مناظر في تراثنا الشعبي».

5 - الأدب الشعبي:

تناول الباحث في الفصل الأول من الكتاب موضوعين تصنف ضمن مجال «الأدب الشعبي»، الأول «بلاغة الأدب الشعبي»، والذي تناول فيه باختصار تنوع اللهجات العامية في البحرين، وبعض أشكال الأدب الشعبي بصورة مختصرة. أما الموضوع الثاني فهو «الموال»، وهو أحد أنواع الشعر الشعبي، وقد أسهب المؤلف في الشرح حول الموال مستعرضاً تاريخه وأوزانه وأشكاله، كالرباعي والخماسي والسداسي والسباعي، معطياً أمثلة توضح ذلك. كما تناول المؤلف بعض صور أو أغراض الموال كالنقائض والدرسيات معطياً أمثلة عليها.

6 - الفنون الشعبية

في الفصل الثامن من الكتاب، أفرد المؤلف موضوعين تصنف ضمن مجال «الفنون الشعبية» وهي، الألعاب الشعبية، والفنون الشعبية الموسيقية. هذا وقد صنف المؤلف من ضمن الفنون الشعبية عناصر أخرى تصنف، في الغالب، ضمن الثقافة المادية، وهي «الحرف والمهن

يمكن أن تغني هذه الأزوجة بصورة مفردة كنوع من الألعاب الغنائية. هذا وقد أوضح المؤلف أهمية هذه الألعاب في اكتساب مهارات وقيم معينة.

ب - الفنون الشعبية الموسيقية

تطرق المؤلف لبعض أنواع الفنون الشعبية الموسيقية بصورة مختصرة وذلك في موضوع «الفنون الشعبية ودورها في السياحة الثقافية» (ص 331 - 342)، والذي ضمنه المؤلف عناصر تصنف ضمن مجالات أخرى. ومن الفنون الشعبية الموسيقية التي تطرق لها، فن الفجري الذي يمارس في البنادر، كما تطرق للفنون البحرية التي تصاحب العمل على ظهر السفينة كالخطفة والدوري والهولو واليامال.

ومن الفنون الموسيقية الأخرى التي تناولها فنون الريف والبادية والحضر، كأغاني المناسبات كالأعراس ودق الحب في المناحيز وغيرها. كما تطرق لبعض الفنون التي تحضرت كالعرضة والسامري واللعبوني. هذا، وقد خص المؤلف مجموعة من الفنون باسم «الفنون التي تبحرنت» وهي تلك الفنون التي تأقلمت وأصبحت جزءاً من تراث البحرين الموسيقي.

هذا، وقد قدم المؤلف في نهاية الموضوع مقترحات لكيفية الاستفادة من هذه الفنون الشعبية الموسيقية في السياحة، وتبدأ تلك المقترحات بحصر الفرق أو الدور التي تمارس تلك الفنون، وإقامة حفلات موسمية، وتخصيص ساحات خاصة في الحدائق العامة تمارس فيها هذه الفنون، أو إقامة مسارح متخصصة لها، وبالتزامن، يتم الإعلان عن هذه الحفلات في النشرات السياحية.

7 الثقافة المادية:

من المواضيع التي تندرج ضمن «الثقافة المادية» والتي تناولها المؤلف هي «الحرف والمهن الشعبية» و«العمارة الشعبية». وعلى الرغم أن المؤلف أقرد فصلاً مستقلاً للحرف والمهن الشعبية (الفصل الثاني)، إلا أنه عاد ليذكر عدداً آخر من الحرف والمهن وكذلك العمارة الشعبية ضمن موضوع «الفنون الشعبية» وقد سبق أن اشرنا لذلك سابقاً.

الشعبية» والبناء أو العمارة الشعبية، يذكر أن هناك تداخلاً بين هذه العناصر والفنون الشعبية (للمزيد من النقاش حول تصنيف عناصر الفنون الشعبية وعناصر الثقافة المادية ينظر: البكر 2009، ص 153 - 162). والغريب أن الباحث نفسه، وضمن موضوع واقع التراث الشعبي، صنف الثقافة المادية ك مجال مستقل وضمنه الحرف والمهن الشعبية (ص 18 - 19)، غير أنه عاد لينوه لوجود التداخل بين الحرف الشعبية والفنون الشعبية وذلك عندما صنف الحرف ضمن موضوع الفنون الشعبية (ص 331). وسوف نعرض هنا الألعاب الشعبية والفنون الشعبية الموسيقية، أما البقية فسنعرض لذكرها في الثقافة المادية.

أ الألعاب الشعبية:

تناول المؤلف بعضاً من الألعاب الشعبية وذلك ضمن موضوع «ألعابنا الشعبية وما فيها من تربية وتعليم» (ص 321 - 330)، وقد تطرق فيه المؤلف لبعض الألعاب الشعبية وأهميتها للإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومقتصراً الموضوع على توضيح الجوانب التعليمية والتربوية للألعاب الشعبية وذلك من خلال عرض أربع ألعاب شعبية. أولى تلك الألعاب هي «المدود» وهي لعبة محاكاة ببناء البيوت الصغيرة وذلك عن طريق مد أو بسط أشياء بسيطة على مساحة من الأرض وتقسيمها بصورة معينة لتحاكي أقسام البيت، وربما يعمل فيها أثاث وتمثيل شخوص معينة.

أما اللعبة الثانية فهي «الخشيخة» (أي الاختباء)، وهي تعتمد على اختيار شخص ما بالقرعة ليبحث عن بقية أفراد المجموعة التي تقوم بالاختباء. وأما اللعبة الثالثة فهي «الصعكير» وهي شبيهة باللعبة السابقة من حيث مبدأ الاختباء، غير أن في هذه اللعبة يتم تقسيم المجموعة إلى فريقين، يقوم الفريق الأول بالاختباء والفريق الآخر يبحث عنهم.

أما اللعبة الأخيرة التي اختارها المؤلف فهي لعبة «حمامة نودي نودي»، وفي واقع الأمر فإن هذه اللعبة مجرد أزوجة كغيرها من الأهازيج التي تمارس أثناء عملية التآرجح على «الأرجوحة» أو «الدورقة». كما

أ - الحرف والمهن القديمة

8 - ميان لها تاريخ:

خصص المؤلف الفصل الثالث ليسرد فيه تاريخ بعض الأماكن والمباني المهمة في مملكة البحرين؛ حيث عرض المؤلف في هذا الفصل خمسة مواضيع تاريخية، أربعة منها تخص المحرق، الموضوع الأول «المحرق في التاريخ» وقد سرد فيه المؤلف تاريخاً مختصراً للمحرق بدءاً من حقبة دلمون ومروراً بحقبة ما قبل الإسلام والفترة الإسلامية المتأخرة ووصولاً للقرن العشرين. وقد استعرض المؤلف أسماء المحرق القديمة وبعض المعالم الأثرية والتاريخية. أما في الموضوع الثاني «المحرق في عيون الآخرين» فقد استعرض المؤلف فيه ما كتبه أربعة كتاب حول المحرق، وهم: جي. جاي لوريمر (1905م)، والشيخ محمد بن خليفة النبھاني (1914م)، وأمين الريحاني (1922م)، وجيمس بلكريف (1955م).

أما في الموضوع الثالث «معالم المحرق التاريخية» فقد استعرض فيه المؤلف عدداً من معالم المحرق التاريخية كقلعة عراد، و«برج بو ماهر»، وبيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، ومدرسة الهداية الخليفية، وسوق القيصريّة. أما الموضوع الرابع فقد خصصه المؤلف «لجسر الشيخ حمد» الذي يربط ما بين المنامة والمحرق، وقد استعرض فيه المؤلف تاريخ بناء الجسر ومراحل تطوره.

أما الموضوع الخامس المعنون «في البحرين مبان لها تاريخ» فقد تناول فيه المؤلف تاريخ لعدد من المباني المهمة في مملكة البحرين كمبنى محاكم البحرين، ومستشفى الحكومة في النعيم، وباب البحرين.

حمل الفصل الثاني من الكتاب عنوان «حرف سادت ثم بادت»، وقد عرض فيه المؤلف عدداً من الحرف والمهن القديمة التي كانت تمارس في البحرين قديماً، كالغوص والقلافة التي سبق الحديث عنهما، بالإضافة لعدد آخر من الحرف والمهن وهي: المحسن (الحلاق)، ومهنة السقاية وهي مهنة يبيع المياه العذبة، ومهنة العبارة وهي مهنة نقل الناس بالقوارب قبل بناء الجسور، وخصوصاً ما بين المنامة والمحرق.

كما تناول المؤلف عدداً آخر من الحرف القديمة، والتي لازالت تمارس على نطاق ضيق، وذلك في الفصل الثامن من الكتاب وضمن موضوع «الفنون الشعبية ودورها في السياحة الثقافية» (ص 332 - 334)، وهذه الحرف هي: صناعة الفخار، وصناعة النسيج، وصناعة السلال، وصناعة المديد، وصناعة الدلال، وصناعة الحلبي. وقد اكتفى المؤلف بإعطاء نبذة مختصرة عن كل حرفة.

ب - العمارة الشعبية

تطرق المؤلف للعمارة الشعبية في البحرين وذلك ضمن موضوع الفنون الشعبية سالف الذكر (ص 334 - 337). يذكر، أن عنصر العمارة الشعبية تأرجح تصنيفه بين مجالي «الفنون الشعبية» و«الثقافة المادية» (البكر 2009، ص 155). هذا، وقد تطرق المؤلف في هذا الموضوع لمواد البناء القديمة كأنواع الحصى والأخشاب والطين التي كانت تستخدم في البناء، كما تطرق المؤلف للتكوين العام للبيوت القديمة مع إعطاء لمحة حول تقسيمها.

الشعبي. الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001.

المراجع

- 1 البكر، محمود مفلح. مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي : عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات، آفاق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2009.
- 2 - مسامح، عبدالرحمن سعود. ألوان من تراث

1 - صورة الكاتب.

2 - صورة بطاقة بريدية من أرشيف الثقافة الشعبية.



دراسة حول مؤرخ العصر وموضوعات حول توثيق التراث الشعبي العربي

د. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد لبعض الدراسات العربية المتنوعة والتي صدرت بكل من الإمارات والسعودية والكويت ومصر والجزائر، تناولت موضوعات تشترك عامة في توثيق التاريخ والتراث الشعبي، حيث تطالعنا موسوعة كبرى حول الكائنات الخرافية، فضلاً عن مجموعة من الحكايات الشعبية التي يغلب عليها طابع الخرافة، ثم دراسة متعمقة لمفهوم الموتيف في الأدب الشعبي والفردى، وقاموس عابر اللهجة والمفردات الشعبية، لينتهي بنا المطاف إلى بحث موسيقي خالص حول أغنية البحر. غير أن محطتنا الأولى في هذا الملف ستبدأ بالوقوف عند دراسة متعمقة حول مؤرخ العصر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم إمارة الشارقة.

مؤرخ العصر



صدر عام 2016 كتاب «مؤرخ العصر: مقارنة في مركات الكتاب التاريخية عند صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي» لمؤلفه الباحث الأكاديمي الموريتاني مكي بوعامة، والكتاب يقع في 264 صفحة من الحجم المتوسط، وصدر عن معهد الشارقة للتراث، ويكشف الكتاب بوضوح عن مكانة الحاكم العالم والمفكر والمبدع في آن، إذ أن مفهوم الحاكم في التاريخ قد ارتبط بالنواحي السياسية عامة، غير أن الشيخ القاسمي قد اتخذ مكانة مغايرة لهذا التصور، إذ ارتبطت شخصيته بالحاكم المثقف الذي يدعم حركة الثقافة العربية في جميع المجالات، ومن هنا فإننا أمام نموذج استثنائي يحتاج العديد من الدراسات التي تكشف عن عبقريته، ومن ثم تفسر لنا بوضوح سر نجاح هذا الرجل على جميع المستويات وفي مقدمتها حب الملايين لشخصيته ذات الحضور المثلث. ويكشف الكتاب الذي بين أيدينا عدة حقائق من بينها توثيق أعمال الشيخ القاسمي وتصنيفها من ناحية، وكشف اهتمامه بتسجيل ذاكرة الأمة من ناحية ثانية، وتقديم دراسة تحليلية لنتجته في البحث من ناحية ثالثة. وقد سجل الكتاب مؤلفاته التاريخية المعروفة والتي تعكس منهجه العلمي وهي: سيرة مدينة - 2015 اقتصاد إمارات الساحل العربي في القرن التاسع عشر - 2015 تحت راية الاحتلال - 2014 حديث الذاكرة 3 ج (2011-2013) - زنوبيا ملكة تدمر - 2013 مراسلات سلاطين زنبار - 2012 القواسم والعدوان البريطاني - 2012 حصاد السنين - 2011 سرد الذات - 2009 وصف قلعة مسقط وقلاع أخرى على ساحل خليج عجمان - 2009 محطة الشارقة الجوية بين الشرق والغرب - 2009 التذكرة بالأرحام - 2008 نشأة الحركة الكشفية في الشارقة - 2008 الحق الدفين - 2004 بيان الكويت: سيرة حياة الشيخ مبارك الصباح - 2004 بيان للمؤرخين الأماجد في براءة ابن ماجد - صراعات القوة والتجارة في الخليج - 1999 الخليج في الخرائط التاريخية 2 ج - 1999 رسالة زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن صقر القاسمي - 1996

جون مالكوم والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج - 1994 يوميات ديفيد سبتون في الخليج - 1994 الوثائق العربية العمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية - 1993 العلاقات العمانية الفرنسية - 1993 الاحتلال البريطاني لعدن - 1991 تقسيم الامبراطورية العمانية - 1989 أسطورة القرصنة العربية في الخليج 1986.

وقد تناول المؤلف في المقدمة الحدود الزمانية والمكانية للدراسة، وما طرحه من قضايا محورية في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشير بوعامة إلى أن مؤرخنا قد كرس حياته وجهده ونشاطه خدمة لمشروعه التاريخي، الهادف إلى كتابة تاريخ منطقة الخليج بشكل عام، وإمارات الساحل العربي (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) بشكل خاص، وتنقيته من الشوائب، وتنقيحه ممّا علق به من دسائس. وقد اتبع المنهج التاريخي من أجل بيان أهمية مساهمات صاحب السمو في كتابة تاريخ المنطقة كونها علامة فارقة في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشمل الإطار الجغرافي للدراسة أو «الدولة التاريخية» كما يصف الباحث أعمال مؤرخنا فقد اتسعت لتشمل الإمارات العربية التي شكلت في نظامها الداخلي ما يشبه مدن الدولة. ويحيل مؤرخنا في مدولته التاريخية إلى ذلك الفضاء ببعض تسمياته مثل: ساحل عُمان -

إمارات الساحل العربي وتعد التسمية الأخيرة هي الأكثر انتشاراً. أما الإطار التاريخي فيبدأ مع بواكير الحضور الأوروبي على الشواطئ الخليجية مع مطلع القرن الخامس عشر الميلادي حتى المرحلة الراهنة. كما يعرض المؤلف في مدخل الدراسة لبعض المفاهيم العلمية في البحث التاريخي عامة والكتابة التاريخية في إمارة الساحل العربي خاصة، مشيراً إلى مفهوم الكتابة التاريخية، وإشكالية التدوين، ومرحلة التأسيس في تاريخ الثقافة العربية، والمساهمات الأولى في الكتابة التاريخية في الإمارات، ثم قدم إطلالة من الخارج على الكتابات الاستعمارية.

وتناول المؤلف في الفصل الأول الذي حمل عنوان «الكتابة التاريخية عند سلطان القاسمي: بواكير الوعي وبواكير الإنتاج»، مقدماً رصداً بيوجرافياً لصاحب السمو، ومستعرضاً محتويات مدوّنته التاريخية وما تضمنته من معلومات قيّمة عن الإنسان والمكان في الخليج العربي والإمارات، مركّزاً على مضمون الكتابات التاريخية، حيث قام بتقسيمها انطلاقاً من محتوياتها، إلى ثلاثة محاور: التاريخ الوطني، تاريخ منطقة الخليج العربي، التاريخ العربي. ويشير بونعامة إلى أننا إذا ألقينا نظرة فاحصة على محتويات تلك الكتابات التاريخية، وتمعن في الموضوعات المطروقة فيها، فإننا سنلاحظ من الوهلة الأولى حضور الهوية بمعناها العام والخاص، إذ تحيل تلك الموضوعات إلى همّ تاريخي لازم مؤرخنا وشغله حيناً من الدهر، وما حديثه في «سرد الذات» عن بعض القضايا» الخارجية عن السياق المحلي ظاهرياً كالعدوان الثلاثي على مصر، وحزب البعث إلا كبر دليل على التعبير الشمولي لنظرة «سلطان» لمفهوم الهوية والانتماء إلى الفضاء العربي العام والتفاعل بما يدور في فلكه من قضايا. وتطرق المؤلف في الفصل الثاني من كتابه للقضايا التي تطرحها المدوّنة التاريخية للشيخ القاسمي، وعلاقتها بالسياق المحلي، وذلك بالتركيز على مرحلة الاستعمار الأوروبي: البداية والنهاية، ومسيرة المؤلف، وميلاد دولة الإمارات العربية المتحدة، وسيرة مدينة الشارقة، والأوضاع الاقتصادية في الإمارات الساحل العربي في القرن التاسع عشر الميلادي.

وملامح المشهد الثقافي في الشارقة. كما تطرق للجوانب الحضارية والتراثية في كتابات سمو الحاكم انطلاقاً من وصفه مدينة الشارقة القديمة ومعالمها التاريخية، مثل: حصن الشارقة، بيوتها، شجرة الرولة، سوق العرصة ولعل أبرز ما يسجله منهج «القاسمي» هو اعتماده في تسجيل التاريخ على الروايات الشفهية كمصدر أصيل في توثيقه للأحداث من ناحية، والحياة الشعبية والاجتماعية للشارقة من ناحية أخرى. وهو المنهج نفسه المعروف في علم الفولكلور. يقول في كتابه «تحت راية الاحتلال»: يروي هذا الكتاب مجموعة من روايات تاريخ الشارقة، التي أخذت في تصنيفها ونشرها بين أهل هذا الزمان، لأبسط فيها أهم حوادث تاريخ الشارقة الموثقة، وأصف الهيئة الاجتماعية وأدابها، وعادات الناس وأخلاقهم، كما قمت بوصف مدينة الشارقة، وأحيائها، وبيوتها، وسكانها، وتجارتها، في صورة روايات تاريخية. ومن ثم فإننا نلمح في كتابات الشيخ القاسمي وصفاً فولكلورياً من الطراز الأول للعادات والتقاليد الشعبية بالشارقة. فيكتب حول «شجرة الرولة» وارتباطها في الذاكرة الشعبية بالأعياد والاحتفالات فيقول: في مساء ذلك اليوم (العيد) يتوافد إلى شجرة الرولة، وأرفة الظل، الرجال والفتيات والأطفال، وتعلق الحبال على الأغصان الكبيرة من شجرة الرولة، وتجلس الفتيات في صفين على الحبال، وتُشَبِّك فتاة أصابع رجليها بالحبال التي تجلس عليها الفتاة التي تقابلها، فتتكون «المرجيحة» من ثماني فتيات، أما الفتيان فيقومون بـ «شط المرجيحة» أي إبعادها إلى أعلى بكل عفة. وتباع تحت الشجرة الحلويات والمكسرات. أما شيخ الشارقة، فيجلس على الكرسي الكبير، وحوله أقرباؤه وأعيان البلد، لتلقي التهنئة بالعيد، وإلى جانبهم تُقام رقصة العيالة. ومن المفردات التراثية المرتبطة بالتراث الشعبي في مختلف المناسبات يرصد مؤرخنا «الفواله» و«العيدية». و«الفواله» هي ما يقدم للضيف من حلوى ومنقوش ويشمك ويصنع من الطحينية التي تُستخرج من هرس السمسم. يُقال لها «هردة». أما العيدية فهي النقود التي يتلقاها الأولاد في يوم العيد. إلخ.

أما سوق العرصة فيصفه الشيخ القاسمي وصفًا دقيقًا كعنصر محوري من عناصر التراث الشعبي بالشارقة، فهو: مجموعة من الدكاكين، تحيط بساحة مسقوفة، ولها أبواب تغلق ليلاً. وكذلك السوق المسقوف. وفي تلك المنطقة يسكن التجار من الهندوس، ومن التجار المسلمين الذين وردوا من الهند منطقة «حيدر أباد» وهم شيعة. ليس لهم شأن بتلك الدعوة السلفية. كما أن بتلك المنطقة جماعة الصاغة «الصواغ»، وهم مجموعة من عرب «البريمي» شيعيو المذهب. وقد هربوا من تسلط «السديري» عليهم ومضايقتهم، فلجأوا مع شيخهم «حميد الصايغ» إلى الشيخ «محمد بن صقر» في الشارقة، وأدخلوا حرفة الصياغة في الشارقة، والتي كانت تُزِين بها الأسلحة والخنجر وخاصة بالذهب والفضة.

كما تشير الدراسة إلى أنه في الأعوام الثلاثين التي رصد مؤرخنا أحداثها وبرامجها، تطورت الأنشطة الثقافية في الشارقة. من ثلاثة أنشطة إلى ألف وستمئة نشاط في العام. وتناول بوتعامة في الفصل الثالث منهج الكتابة التاريخية وخصائصها عند صاحب السمو، من خلال رؤيته في كتابة التاريخ، والمنهج التاريخي الذي اعتمده في الكتابة، وارتكازه على الوثائق، وطرائق نقله، والتزامه التسلسل الزمني والموضوعي للأحداث، ثم المصادر التي تكأ عليها بما ضمته من أنواع. تمثل الوثائق الأجنبية السواد الأعظم منها، وبخاصة الموجودة في الأرشيفات الفرنسية والبريطانية والبرتغالية والهندية والتركية. وكذلك العربية، كما عرّج على نقد المؤلف للمصادر الأجنبية، وكيفية النقد والانتقال من نقد الوثيقة والمعلومة التاريخية الخطأ، إلى نقدها ونفيها ودحضها بالحجة والبرهان.

كما تتبع خصائص الكتابة التاريخية وسماتها عند القاسمي، ومن أبرزها: الموسوعية - التنوع والشمول - الموضوعية والحياد - الدقة والتمحيص - التسلسل الزمني والموضوعي. وقد سجل المؤلف في نتائج دراسته المهمة أن الرؤية الثقافية الواعية لمؤرخنا، بما تحمله من دلالات وإبداع في صوغ التاريخ الحضاري، المتبثقة من حسه التاريخي العميق وفهمه للفلسفة والفكر

الإنساني، دليل على إدراكه أن الأمة العربية بحاجة إلى استشراف الحاضر من الماضي، بالعودة إلى التاريخ المحلي والإقليمي، ونفض الغبار عن مصادره ووثائقه. وتقديمها للقارئ العربي، بل للعالم أجمع، لبيان الظلم والحيث للذين مورسوا على سكان هذه المنطقة بخاصة والعرب المسلمين بعامة.

ونرى أن هذا الكتاب قد يفتح المجال لمزيد من الدراسات التحليلية والنقدية حول الإنتاج الفكري للشيخ القاسمي، خاصة ما يرتبط بالموضوعية في رصد التاريخ، والتي لا تعتمد فقط على المصادر المدونة، بل وضعت المصادر الشفاهية في مكانتها اللائقة من الكتابة التاريخية. كما يفتح الكتاب أيضاً المجال نحو أهمية بحث الأعمال الإبداعية في الأدب والمسرح لسمو الشيخ القاسمي والتي تُرجمت للعديد من اللغات، وتكشف أيضاً عن اهتمامه بتوظيف الموروث في كشف الواقع المعاش للمنطقة العربية.

موسوعة الكائنات الخرافية

صدرت عام 2017 الطبعة الأولى لموسوعة الكائنات الخرافية في التراث الإماراتي: دراسة في المخيلة الشعبية لعبد العزيز المسلم عن معهد الشارقة للتراث في 560 صفحة من الحجم المتوسط. والموسوعة مترجمة في المجلد نفسه إلى اللغة الإنجليزية. ويعد هذا الموضوع من المشاريع العلمية التي استحوذت على اهتمام المسلم منذ سنوات، حيث عكف على جمع وتوثيق الروايات الشفهية والمدونة حول هذه الكائنات الخرافية، وقام بتسجيلها وتحليلها في دراسة سابقة له عام 2007، ثم انتهى به المطاف لعمل هذه الموسوعة الأولى من نوعها في حدود علمنا. كتب المقدمة العلمية للموسوعة مصطفى جاد، كما ذُيِّلت بمجموعة دراسات عن الموسوعة بدأت بدراسة باسم عبود الياسري بعنوان «الخرافة فعل إنساني لمواجهة الخير»، ثم دراسة دلال جويد بعنوان «الخرافيف خيال يبني قيم الواقع»، وأخيراً دراسة رسول محمد رسول بعنوان «قراءة في بنية الموروث الحكائي الشعبي في الإمارات».



العزیز المُسلّم أن يقدم مادته الميدانية بمنهج رصين من خلال لقاءه بمجموعة من الرواة الثقاة الذين جلس يسمع منهم ويدون أحاديثهم حول الموضوع، وقد أُنِيع سياقا موحدا في جمع مادته واستخلاص المعلومات، فقدم في بداية كل مادة أصل تسمية الكائن الخرافي، ثم التفسير اللغوي للإسم لتتعرّف على ملامحه، ثم أماكن انتشاره في الإمارات، ثم شرع يبحر في كتب التراث العربي للوقوف على تأصيل عربي للكائنات الخرافية التي جمعها. وينتهي بالرواية الشفهية التي جمعها.

وقد التزم المؤلف أيضاً بالبعد الجغرافي والمناطق الثقافية بدولة الإمارات، فوجد مواد ممتلئة للبيئات الساحلية والصحراوية والجبلية. كما عرض لكائنات يمكن أن تندرج تحت ما يُعرف بالبشر وأنصاف البشر، مثل: أم القويس (فات المنجل) - أم الهيلان (العجوز الشمطاء) - غريب (النحيل الجبار) - روعان (مزدوج الشخصية). كما عرض لكائنات خرافية اتخذت هيئة النباتات والحيوانات والطيور مثل: أم الصبيان (دجاجة وفراخها) - أم كربة وليفه (النخلة) - بعير بلا راس (الجمال المنحور) - بعير يوحريطة (الجمال ذو الكيس) - بوسولع (المفترس) - سدره الصنم (سدره وادي الحلو) - أم رخيش (طائر الرخم) - حمارة وكلاب القايلة. كما تضمن الموسوعة كائنات خرافية من الجمادات والجن والشياطين مثل: بوراس (يد أسد ورجل حمار) - خطاف رفائي (بوشريع) - شلق بن عنق - كهف الذابة - جني المريجه - حصه وعيالها - فتوح (عفريت القمر) - جني الرقاص - عثيون (اليأوم) - سويدا خصف (سلة التمر)

أدخلنا عبد العزيز المُسلّم بموسوعته إلى عالم ساحر بحق.. كائنات خرافية تتعارك مع البشر، أو تبادلهم الغناء الجميل.. أو تفترسهم، وكائنات تظهر في البر والبحر وتظهر في البقطة أثناء الليل ووضوح النهار. وقد تظهر في الأحلام مثل عثيون الذي يعيث بمنامات الناس. وقد تخصص في خطف الأطفال كام الصبيان ويعير يوحريطة والهامة وبوسولع. نقرأ في الموسوعة عن كائنات تظهر في البحر مثل شلق بن عنق، أو تعترض السفن مثل خطاف رفائي الذي يظهر في

ويسجل المؤلف حكايته مع الكائنات الخرافية مشيراً لارتباطه بمنطقة خورفكان التي تتألف من مجموعة من القرى المتقاربة تحتضنها سلسلة من الجبال، ومن ثم حفلت بالعديد من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالكائنات الخرافية، والتي كان يُعتقد أنها تزور منزل العائلة مما دعا الأم للبحث عن الوصفات الشعبية لإبعادهم كالمالح والعتم وتركه صالح وغيرها من الوصفات التي كان يجب وجودها في البيت لإبعاد زوار الغفلة. كما يسجل المُسلّم اهتمامه بتسجيل المأثورات الشفهية عن والدته وهو في مرحلة الإعدادية، ثم الضمامة للدورات التدريبية بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ثم تجربة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ثم قصة ترميم المدينة القديمة بالشارقة التي واکبها العديد من الروايات والمحاضرات حول الكائنات الخرافية لدى الإماراتيين، وينتهي المُسلّم بقوله: أكاد أجزم أن كتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي، وكتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس، كانت محفزة لي على أن أتابع في هذا الباب.

تضم الموسوعة التي بين أيدينا جميع ما عكف على جمعه المؤلف من روايات حول 33 كائناً خرافياً، صُنفت حسب الترتيب الهجائي. وقد استطاع عبد



كتبه حول هذه الكائنات الخرافية لتشملها الموسوعة في الطبعة الثانية.

نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية

صدر عن دار موفم للنشر عام 2015 كتاب عبد الحميد بوزايو والمعنون «أمحمد بن السلطان وقصص أخرى: نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية» في 154 صفحة في الحجم المتوسط، ويشير المؤلف إلى أنه حاول أن يقدم صورة أمينة لما يتداول بالمجتمع الجزائري التقليدي من روايات قصصية كانت تمثل زادًا يوميًا يتلقاه الصغار والكبار ويؤدونه بشغف، فما تزال الذاكرة الشعبية تحتفظ بذكرى الجلسات المسائية في الأحواش أيام الصيف، وحول كواكين النار في ليالي الشتاء الباردة، يوم أن كانت رواية الحكايات والأحاجي تمثل مؤسسة ثقافية، تقوم بوظيفة تلبية الاحتياجات النفسية لأفراد المجتمع، وتزودهم بالمعارف والقيم الخلقية والاجتماعية، وفلسفة الحياة، وتحكم سدى التماسك الجمعي، وتهبهم المتعة وحرية الانطلاق في عوالم الخيال. وقد تمت صياغة جزء من هذه المجموعة بالعربية المبسطة، مع الاحتفاظ ببعض المفردات والعبارات والصيغ

شكل شراع. وقد تتشكل في صورة امرأة جميلة تغوي الرجال كأم الدويس. وقد تتطفل على البيوت وتحسد الناس كأم الهيلان العجوز الحاسدة قبيحة الخلقة. وقد نشاهد كائنات تخصصت في اللعب بالناس واللهمو بمشاعرهم كجني المريجة. أو تؤذي البشر مثل روعان الذي كان بحاراً ماهرأثم أخذ يعترض الناس دون إرادة منه.. كائنات قد تظهر عندما يكون القمر بدرًا مثل «بوراس» المستذئب الذي يصارع من يقابله في خفة لا تتناسب مع حجمه. ومنها ما يظهر في جميع الأوقات وفي الأماكن الآهلة بالسكان. كائنات قد تظهر مبتورة اليدين مثل بابا درياه الذي يخيف البحارة.. وقد تتشكل الكائنات في صورة حيوان كالبعير الذي ذبح ولم تخرج روحه مع رأسه المقطوعة فظل هكذا. وقد تكون نخلة «كأم كرية وليفة» النخلة القبيحة التي تلبسها الجن لتؤذي بها الناس وتعذبهم. وقد يكون طائرًا كأم رخيص الطائر الضخم الذي ينذر وجوده بالخراب والدمار. وهناك كائنات خرافية لطيفة تصاحب الناس مثل «جني الرقاص» الذي لا يعمل إلا إذا أقيمت له الاحتفالات والأغاني. و«سويدا خصف» التي تظهر في شكل ثمرة سوداء محفوظة في خصف. وقد تربط الكائنات الخرافية ارتباطًا وثيقًا بالبشر «كحصنة وعيالها» الجنية التي يعرف سرها عبد الله الرجل الغريب الغامض صاحب العلم الباطني. يقدم المؤلف بلغته المميزة هذه الكائنات الخرافية، وكأنه يوجه دعوة مباشرة للمبدعين في الأدب والفن والسينما لأن يستلهموا منها ما يشاءون من موضوعات. وقد تمت الموسوعة تصويرًا تشكيليًا للكائنات الخرافية من خلال تنفيذ الكتاب على الرسم، إذ استعان المؤلف بأربعة رسامين اعتمدوا على قراءة المأثورات حول هذه الكائنات وأطلقوا العنان في رسمها بالألوان، وهو جهد يُضاف للموسوعة. كما قدم المؤلف يليو جرافيا عربية مختارة حول الكائنات الخرافية. غير أن هناك العديد من الكائنات الخرافية التي كتب عنها المؤلف لم تُدرج بالموسوعة مثل: النعابة (أدبة الموت) - العبد المنجل (بو السلام) - الهامة - سلامة وبناتها (غبة سلامة) - النعاقه (البوم) - الضباحه (النمس).. إلخ. ولعل المؤلف مطالب بمجهود مضاعف لجمع كل ما

النمطية، التي تمثل ملمحاً ثابتاً في رواياتها الأصلية بالعربية الدارجة، كما تمت ترجمة نصوص رويت باللغة الأمازيغية، في اللهجة القبلية، نظراً لسعة استخدام هذه اللهجة في مناطق الوسط الجزائري الشمالي ذات الكثافة السكانية العالية.

ويشكو بورايو من عدم وجود أرشيف وطني للمائورات الشعبية الجزائرية حتى يتمكن من الاستعانة بمجموعة من الحكايات تكون أكثر تمثيلاً لمختلف الأوساط واللهجات، مما اضطره إلى الاكتفاء بما جمعه ميدانياً، فضلاً عما تحصل عليه من طلبته في جامعة تيزي وزو الذين أهدى لهم كتابه. ومن ثم فإن مجموعة الحكايات بالكتاب هي نصوص أصلية لم يسبق نشرها، وقد غلب عليها النوع الخرافي، لما يتمتع به هذا اللون من القصص من سعة الخيال وإحكام البناء والتقاليد الفنية الراسخة، سواء في طقوس الأداء أو في أساليب الإنشاء والصيغ. ويسمي المجتمع الجزائري الحكاية الشعبية التي يغلب عليها الطابع الخرافي: «حجاية» و«مُحجاية» و«خُرافة» و«خريفية» و«حكاية» و«أمازيغية» أما شُهوس»، يحرم تداولها نهائياً، ويُعتقد أن من يفعل ذلك يتعرض للأذى في نفسه أو في أولاده أو في أحفاده. يصحب أداءها صيغ افتتاح واختتام معينة، ومواقف حوارية بين الراوي والمستمعين وتنغيمات لبعض مقاطعها، وتحمل طابعاً طقوسياً، ويحظى حملتها بالاحترام والتبجيل.

وتمثل غالبية القصص المقدمة شكل الحكاية الخرافية ذات البناء التقليدي القائم على مسار سردي خطي شبه ثابت، فيكشف في البداية عن ضرر ما أو إساءة لحقت بأحد أفراد الأسرة أو بالأسرة جمعاء، أو عن رغبة في الحصول على شيء ما. يخرج البطل من نفسه أو مُكلفاً من طرف الأب، وتبدأ المغامرة إذ يلتقي بالمانح الذي يختبره ويقدم له الأداة السحرية والمعلومات اللازمة لتابعة الطريق واجتياز الموانع. تسمح له هذه المساعدة بولوج العوالم المجهولة والحصول على الشيء المرغوب، والقضاء على المعتدي والتربص به. تأتي بعد ذلك مرحلة العودة، حيث يظهر الصراع الثنائي بين البطل ومن يتابعه من الخصوم

والحساد، الذين يضعون في طريق عودته شتى العقبات ويتمكن من اجتيازها. ويؤدي جميع المهمات المعروضة عليه، ويتجح في الاختبارات ويعود متذكراً أو في هيئة لا تسمح لأهله بالتعرف عليه، وتنتهي الحكاية بواقعة التعرف على البطل من خلال اختباره والتأكد من قدراته البطولية، ويتجلى في أبهى صوره وينال المكافأة والزوجة الحسنة وتاج الملك.

ويؤكد بورايو على أنه قد يتضاعف المسار نفسه في حكاية واحدة، وقد يتم اختزال بعض المراحل والاكتفاء بإشارة خفيفة إليها بدون تفصيل. ويميز في هذا الشكل من الحكايات نوعين من البطولة، الأول: البطل الفاعل المتسم بالإيجابية والذي يخوض المغامرة ويعبر إلى المجهول من أجل اكتساب المعرفة والخبرة، ويتميز هذا البطل بروح المبادرة والتحلي بالقوة المعنوية، وقد وصفها المؤلف بعبارة «انجاسات: انيثاق البطولة الخارقة»، ونجد مثل هذا البطل في حكايات: امحمد بن السلطان - الملقى بدينار - الأخوان علي وعلي - امحمد ادخوخني - محذوق وحروش مع الغولة - الطفل العجيب و«واغزن».

أما النوع الثاني من البطولة فيمثلها «البطل الضحية» وهو عادة امرأة تتعرض في بداية القصة للطرد أو للتشويه السحري، وتحكي القصة معاناتها، وتنتهي باكتشاف حقيقتها بعد أن تتدخل قوة بشرية أو خارقة لإنقاذها، وتتميز البطلة في مثل هذه الحكايات بالحسن وبالصفات المعنوية الخارقة للعادة والباعثة على الدهشة، وكذلك بالقدرة على الصبر وتحمل الآلام وبالإمتلاء الأخلاقي. ويضعها المؤلف تحت عنوان: «تحويلات: تجليات الأنوثة المغتصبة»، ونعثر على أمثلة هذا النوع من البطولات في حكايات: بقرة اليتامي - دلالة - لونجة بنت أمي - عشية خضار - الطفلة المسحورة - طرنجة - حب سليمان - حب ربمان وأمه عيشة - الفتاة فائقة الجمال.

وتعتمد حكايات أخرى مثل: سلاك الحرير من السدرانية - سكري ياسكرة وافتحي ياسكرة - بو كريشة - الفايق والزيتوني - محب السلطان قباض الغزلان في الصحاري - عمر الاتان - مفسرة الألغاز -



العامّة للكتاب عام 2012 في 264 صفحة في الحجم المتوسط. وتعود أهمية هذا الكتاب كونه لا يقتصر على النواحي النظرية في شرح مفهوم «الموتيف» بل إنه قدم لنا المفهوم في إطار تطبيقاته العملية في الفنون عامة والأدب العربي والشعبي بصفة خاصة. إذ يقدم العطار في القسم الأول من كتابه توثيقاً نظرياً حول الموتيف وتعريفه وتحليلاته في عدد من الأجناس الأدبية. أما الدرس التطبيقي فإنه يتسم بالتنوع، بمعنى أنه يسعى إلى إمكانية توسيع دائرة استخدام هذا المنهج المقترح، لكي يشمل إلى جانب تطبيقه في مجال الأدب الشعبي - ذلك المجال الأساس الذي ارتبط به الموتيف - إمكانية تطبيقه في عدد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى.

والموتيف Motif مصطلح له أهمية في مجال دراسة الأدب الشعبي وكان أول من استخدمه عالم الفولكلور الأمريكي ستيف طومسون في بدايات القرن العشرين في معجم الموتيفات في الأدب الشعبي «1932» ثم في كتابه الحكاية الشعبية «1946» وكان طومسون يستهدف من خلال الموتيف - إيجاد محاولة - لتصنيف الحكايات الشعبية العالمية وهي محاولة تعد بمثابة استكمال أو تطوير لما انتهى إليه عالم الفولكلور الفنلندي آنتي آرنى في تصنيفه المشهور الذي ارتبط باسمه والذي

وحش الجبال وحوار العين بلالة. على عرض سلسلة من المغامرات الفردية التي يقوم بها البطل في مواجهة قوة شريرة ذات طبيعة بشرية أو حيوانية أو من العالم الخرافي، يتمتع هنا البطل بذكاء خاص ومرونة كبيرة في مواجهة المواقف الصعبة، ويعتمد أساساً على قدراته الذاتية، العقلية أو الجسمية ذات الطبيعة الحيوانية. وهذه الحكايات تبدو أكثر واقعية رغم اعتمادها على العناصر الخرافية، كما تبدو أكثر احتفاءً بالقدرات الإنسانية والفردية، وترمي إلى تمجيد الإنسان، وقد عنونها المؤلف في فصل مستقل باسم: «إنجازات: التنصارات البطولة البشرية». وقد ضمن المؤلف كتابه نماذج مفردة للقصص التفسيرية والقصص الوعظي، أطلق عليها عنوان «مصاص: قدر الإنسان» وشملت حكايتين فقط الأولى بعنوان «سلف العجائز أوبرد العجوزة» والتي تمت بصلة وثيقة للأسطورة التفسيرية، يتناولها سكان المناطق الجبلية للأطلس التلي الأوسط، يفسرون من خلالها تفسيراً ميثولوجياً ظاهرة عودة البرد القارس في بداية شهر مارس، بعد أن تكون برودة الشتاء قد بدأت تخف في نهاية شهر فبراير، وبدأ المناخ يعتدل تمهيداً لدخول فصل الربيع. أما الحكاية الثانية فحملت عنوان «راشدة» وهي ذات غرض ديني وعظمي تقوم على تصوير فكرة قوانين خفية تحكم الكون، وتتجاوز إدراك الإنسان، ولا يستطيع فهمها إلا عن طريق الاعتراف بمحدودية إدراكه، وردها إلى إعجاز القدرة الماورائية. وعلى هذا النحو استطاع بورايوت تقديم مجموعة من الحكايات الخرافية بالمجتمع الجزائري بلغت خمس وعشرين حكاية، قام بتوثيقها زمنياً ومكانياً مع تسجيل بيانات راوي الحكاية والجامع وكذا مترجم النص من الأمازيغية للعربية، فضلاً عن شرحه للمفردات المستغلقة على القارئ، وهو عمل يعد خطوة مهمة في بحث الحكاية الشعبية العربية.

الموتيف في الأدب الشعبي والفردى

في إطار إصدارات الأدب الشعبي يطالعنا كتاب مهم بعنوان «الموتيف في الأدب الشعبي والفردى» لمؤلفه سليمان العطار، الذي صدر عن الهيئة المصرية

مثله الكتاب الذي يحمل عنوانه The Type Index of Folktales 1910 الذي يقوم علي تصنيف الحكايات علي أساس النمط. أما طومسون فإنه أقام كل تصنيفه على أساس الموتيف وتتبع تكراراته في الحكايات الشعبية.

ويشير العطار إلى أن مصطلح الموتيف موقف نمطي مكثف في بنية السطحية يترجم في العمل إلى عدد كبير من العناصر السردية تتعالق رأسياً وأفقياً لتشكيل بنية عميقة. فهي تتحول خطياً، وهذا الموقف النمطي له ملامح خارجية وداخلية محدودة تتميز بقدر كبير من الثبات ولفهمها جيداً يمكن اعتبار الموتيف دالاً وبينه لتحقيق مدلول. ومن ثم فقد انتقل «الموتيف» إلى التصوير والموسيقى والمعمار والزخرفة، إذ إنه في التصوير، يقصد بكلمة «موتيف» اللون أو الرسم المفرد أو المتكرر، ويقصد بها القطع المتكررة في المعمار والزخرفة، كما تستخدم في المناظر الطبيعية، ويقصد بها القطاع من المنظر الذي تدركه العين في لقطة من عملية الإبصار. كما تمثل الموتيف في الموسيقى، الموضوع الرئيسي للعمل الموسيقي أو ما يمكن أن نحدده بأنه تتابع مميز للأصوات. ويرى المؤلف مصطلح «الحريك» لمقابلة «موتيف» في العربية؛ لأن الحريك كلمة ترمز إلى إمكانية التشكل والحركة، وهو ما يحدث للموتيف إذا انصرف عن تجردها بارتئانها إلى عمل تتشكل فيه وتتحرك. وتشير الدراسات المتقدمة في الأساطير والحكايات عند الشعوب المختلفة، أن التشابهات بين هذه المنتجات الأدبية الشعبية، لا تقف عند حد الملامح المحدودة المشتركة، وإنما تتجاوز ذلك إلى تشابه في المواقف والشخص والأطر العامة. وكذلك في الأدب الحديث، يمكن البحث عن الموتيف التي تبرز عند الكاتب المعين أو الكتاب المعينين، وذلك لمعرفة جذورها وتجلياتها المختلفة في تطورات تصب في الحاضر. أما «الشعر» فإن الموتيف قد لا تكون واضحة شأن الأجناس الأدبية الأخرى، ويعود ذلك - كما يشير العطار إلى تقاعص الدارسين عن تقصي التجليات الشعرية.

وفي الجانب التطبيقي للكتاب يقدم المؤلف نماذج تطبيقية بحثاً عن الموتيف في مجموعة من الأعمال الأدبية وهي: «أوبريت «العشرة الطيبة» المصري على يد محمد تيمور، حيث يرى أن الموتيف المركزية في هذا العمل هي الزواج من ابنة الأمير. إذ يصبح أسلوب تنفيذ موتيف الزواج من ابنة الأمير هو أسلوب الحكاية الشعبية في تمصير عمل فرنسي، وهذا هو الواقع الفني الذي ينبثق عن الواقع الثقافي أمام تيمور في «العشرة الطيبة». ثم يبحث العطار عن الموتيف في مسرحية «إجازة» لفيليب باري التي قام بترجمتها عبد السلام شحاتة ضمن سلسلة المسرح العلمي عام 1966، حيث تبرز أمام الكاتب أيضاً موتيف الزواج من ابنة الأمير. والأمير في المجتمع الأمريكي هو الرأسمالي الشاسع الثراء والاستغلال، والشاب الصغير الذي يملأ قلب الفتاة الشابة حباً هو محام يقع على المحيط البعيد للطبقة البرجوازية. وفي سيرة الزير سالم يشير العطار إلى أن الملحمة تشترك مع الحكاية الشعبية في ضرورة وجود الراوي وجمهور المتلقين ولكنها تختلف في طبيعة الأداء والتلقي، أن الراوي في الملحمة لا يعتمد علي امكانيات النص بقدر ما يعتمد علي قدراته التمثيلية أثناء الأداء وهي قدرات مكملة للنص ويعد النص بدونها ناقصاً الحدث الرئيسي الذي يبدأ متأخراً في الملحمة ثم لا يلبث أن يدخل في حلقة مفرغة ينتهي دورانها بموت البطل - على الأقل في السير الشعبية العربية وفي معظم الملاحم دون أن تنتهي الملحمة إلا بجيل يمثل صورة باهتة للحلقة المفرغة السابقة ومن ثم تحتاج الملحمة إلى استقلال مراحلها ثم إلى استقلال المشاهد كل مرحلة حتى يصبح عمل المؤدي ممكناً في تقديم الملحمة في حلقات كل حلقة تمثل كياناً يمكن أن يقدم بنفسه في الوقت الذي تعددت فيه دور الوصلة تبين حلقة سابقة وأخرى لاحقة. وبذلك تؤدي كل حلقة بهذا الشكل وظيفية الموتيف داخل الحكاية الشعبية، كما أنها في حد ذاتها حدث أو أحداث صغيرة تحتاج لشيء من التمثيل في أدائها وهو تمثيل لا يقرب الملحمة من المسرح ولكن يحل محل الوصف في الرواية. وفي



رواية مائة عام من الوحدة، تكشف رحلة البحث عن الموثيق تحليلات مختلفة لإطار موثيقي واحد يشير إلى دورة الحياة البيولوجية وما دام الإنسان كائنًا بيولوجيًا متميزًا فإن هذه الدورة تتغير اجتماعيًا وتاريخيًا. ويختتم العطار كتابه بالإشارة إلى أن جماع هذه الدراسة حول «الموثيقة» يقدم بدايات محاولة جادة نحو منهج نقدي جديد يحاول أن يحل إشكالات ويستثمر تقدم النقد.

لهجتنا حاضر وماضي

وقع بين أيدينا كتاب يحمل عنوان «لهجتنا حاضر وماضي» إصدار 2004 في طبعته الأولى بالرياض للكاتبة مشاعل عبدالله العيسى. والكتاب 173 صفحة من القطع المتوسط، مرتب هجائيًا، دون مقدمة تشرح المنهج أو الإطار الموضوعي له، غير أن هناك فقرة في البداية سجلتها المؤلفة تشير إلى أن الكتاب اشتمل على شرح وتفسير لمعاني بعض الكلمات الشائعة في لهجة المملكة العربية السعودية، من أجل توضيح معانيها المستغلقة على الجمهور العام، وتضيف مشاعل بأن اللهجة كنز لا يجب أن نفرط فيه ولا نتركه لعوامل الزمن تخفي بعضه أو تغير الآخر. والكتاب على هذا النحو يحتوي ما يقرب من 1200 مفردة، تم عرضها بكلمات قليلة وشديدة البساطة، بدأ بمفردة «إحفالة» وهي تسمية لما يُقدم من الهدايا للعروس. وانتهى بمادة «يجزي» أي يحتفظ بالشئ. وما بين المفردتين مئات المفردات التي غرّضت بنفس الطريقة: فكلمة «أطخم» تُطلق على الشخص الجميل والمرأة الجميلة يُقال لها أطخما، و«بردحة» تُطلق على طريقة تثبيت مادة الزري على المشالح الرجالية، و«نور» حفرة صغيرة في المنزل لصنع الخبز، و«جنبية» هي الخنجر الذي يستعمله بعض سكان جنوب الجزيرة واليمن وعمان، و«حنده» أي رقص وتمايل في رقصه وتشتهر الكلمة في نجد، و«الحصير» يُصنع يدويًا من سعف النخيل ويُستخدم مثل السجاد حاليًا، و«روشن» غرفة صغيرة في سطح المنزل، و«سحارة» صندوق

من الخشب تُعبأ فيها الخضروات والفاكهة، و«ضعن» تسمية تُطلق على الإبل التي تُستخدم في السفر والترحال، و«قنازع» تُسمى عميبة أو جديلة وهي ظفائر شعر المرأة، و«مسيله» أكلة قديمة تُصنع من الدقيق وتشتهر بها أهل الجنوب.. وهكذا تم عرض جميع مفردات الكتاب بكلمات شديدة البساطة. ويبدو أن المؤلفة كان لديها الرغبة في تسجيل بعض الأمثال الشعبية وشرحها، غير أنها قدمت بعض الأمثلة (12 مثالًا فقط) وشرحها تحت عنوان «أمثلة متنوعة» بدأت بالمثل الشعبي «من باعنا بعناه لو كان غالي.. ومن باعنا بالرخص بعناه يبالش»، ويُقال عندما يتكبر شخص على آخر، أو يتعبد عنه بدون سبب، ويتنازل عنه بسهولة. ومثل آخر: «الزين زين لوقام من النوم.. والشين شين لو كحل عيون»، وتشرح مشاعل المثل مشيرة إلى أنه يُقال للمقارنة بين الجمال الطبيعي والجمال المصطنع، فالجميل أو الجميلة لا يتغير حتى لو كان مستيقظًا من النوم، والقبيح حتى لو وضع جميع أنواع الزينة فإنه لا يتغير. والكتاب بهذه المعلومات من نوع الإصدارات المقدمة للجمهور العام، دون تفاصيل البحث الأكاديمي المعتاد، وهو أمر مهم في تقديم تراننا الشعبي بأسلوب مبسط للجمهور.

الخصائص الفنية لأغنية البحر



في إطار بحثنا عن دراسات حول الموسيقى الشعبية، وهي قليلة جدًا مقارنة بمجالات التراث الشعبي الأخرى، نعرض هنا لكتاب «الخصائص الفنية لأغنية البحر في الكويت» لمؤلفه خالد علي القلاف، وقد صدر الكتاب بالكويت في 261 صفحة عام 2009 دون بيانات للناسر. ويشير المؤلف إلى أن سبب اختياره لهذا الموضوع هو إلقاء الضوء على الفنون البحرية في التراث الكويتي الممتزج بالحضارات المجاورة المطلة على الخليج العربي والمتصل بحضارة أفريقية والهند، لما يمثل موقع الكويت الجغرافي من أهمية تجارية واقتصادية بين تلك الحضارات والدول. فالتراث الغنائي بالكويت ممتزج بهذه الحضارات التي ارتادها الكويتيون في رحلات السفر الشراعي إلى الهند وأفريقيا. وهذا يتطلب توثيق عناصر هذا التراث الفني، والمحافظة على الأغاني المتصلة به لتصبح هذه الفنون من خلال تحقيقها ودراساتها في متناول الكويتيين عامة والموسيقيين منهم خاصة. كما أن ندرة الدراسات حول أغاني البحر وأهمية توثيقها يأتي أيضًا في مقدمة اهتمام المؤلف الذي يرى أن الأبحاث السابقة تناولت أغاني البحر في إطارها الوصفي والتاريخي، ولم تتناول الجوانب الموسيقية الفني الغنائي والإيقاعي بالدراسة والتحليل، على أن التناول نفسه لا يكاد يعد وصفات في مجالات، أو فصولاً قصيرة في بعض الدراسات الأكاديمية، حيث يعد هذا النوع من الدراسات - مع قيمته العلمية التي أفاد منها الباحث - غير مستوف جوانات الموضوع. ومن ثم فقد كان من أهداف البحث جمع أغاني البحر وتوثيقها، وتصنيف عناصرها الموسيقية وتقديمها تقديمًا علميًا للبحث المعاصر.

وارتبط منهج المؤلف باستخدام أساليب الجمع الميداني للتراث الشعبي من مقابلات للإخباريين سواء «النهامين» أي المغنين على السفينة، أو العازقين أو الدارسين، وقد واجه المؤلف العديد من الصعوبات في هذا الإطار. أما التحديد الزمني للدراسة فقد بدأ من النصف الأول للقرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين، أما التحديد المكاني فهو دولة الكويت. ويقوم البحث هنا على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من

خلال الاعتماد على مسجلات صوتية لأغاني الفنون البحرية المستخدمة في البحث، ثم القيام بتحليلها ودراستها من المنظور الأكاديمي للموسيقى والأغاني، كما لم يغفل المؤلف إبداء الرأي تجاه ما تناولته من قضايا ومعالجات.

تناول القلاف في البداية موضوع «القوالب الغنائية الشعبية» وخصائصها وسيطرة اللهجة العامية التي يعدها المؤلف من خصائص الغناء الشعبي حيث هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي لعبت منه الأغنية، ثم يستعرض شفاهية انتقال الغناء الشعبي من جيل إلى جيل، ومجهولية المؤلف والتاريخ. كما أشار إلى تعبير الغناء الشعبي عن فلسفة الناس وطباعهم، وعملية الإبداع في قوالب الغناء الشعبي، واهتمام دولة الكويت بالتراث الشعبي من خلال فرقة التليفزيون التي أصبحت رمزًا للأداء التراثي، وكذا إنشاء المعاهد الفنية الموسيقية لتأهيل جيل أكاديمي يتفهم تراثه الشعبي ويحافظ عليه ويطوره بأسلوب علمي متقن. ثم يخصص المؤلف مبحثًا من كتابه لدراسة الخاصية الأدبية في نصوص الأغاني الشعبية التي قام بجمعها، حيث قام بتسجيل النص الغنائي كاملاً مستعرضاً معاني المفردات غير المفهومة، ثم تناول كل بيت أو مجموعة أبيات على حدة، مع وقوفه على ما

تحملة الأبيات من تصوير وأفكار والموسيقى الشعرية متمثلة في الوزن والقافية، مع التعليق قدر الإمكان لسبب اختيار كل منهما. وقد وقع اختيار المؤلف على ستة عشر أغنية معروفة في البيئات الشعبية منها:

❖ دع بالسلام.

❖ دن البلم.

❖ غزال الروم.

❖ راعي الزميل.

❖ مقوى على الفرقة.

❖ يا الله .

❖ مدوا السواعد.

❖ أنا الآتي

❖ حلمك على حملك.

❖ امسكت مغلقة المحار.

❖ يا زين روض الوفا.

❖ أول ما تبدي.

❖ نظر الوجه الحسين.

❖ عيني على اللي.

❖ يادينك دنيا.

❖ صلوا على النبي.

ومن الأغاني هذا النص « غزال الروم » الذي يقول:

ألا يا غزال الروم

ألا روفوا بحالي

ألا والغريب ما لوم

يا مسافر بلادي

ألا بيتها يا خال

ألا من ورا الشخال

جد حملوا الأيغال

ألا وابعد وعني

ثم ينتقل القلاف لبحث الخاصية الإيقاعية لأغنية البحر الكويتية، مؤكداً على بروز اهتمام علماء الحضارة الإسلامية بالخاصية الإيقاعية، في تدوين التراث الموسيقي العربي وتبيان أصوله وتدوينه، في إطار منهجية اعتمدت على رموز التقطيع اللفظي وقياس أطوال الألفاظ النغمية وأبعادها، كما فعل الفارابي وغيره من العلماء. فيعرض للخاصية الإيقاعية المرتبطة باللسان عند ابن سينا، والخاصية الإيقاعية عند الأرموي، ثم ينتقل بنا إلى مفاهيم الغناء الشعبي في دولة الكويت من حيث الكلمة والإيقاع واللحن والأداء. وكذا خصائص أوزان الشعر الشعبي الكويتي والغناء العاطفي، من خلال التحليل الموسيقي باستخدام النوتة الموسيقية. ثم يعرج المؤلف لبحث الآلات والأشكال الإيقاعية والضروب للفنون الكويتية، والتي قسمها إلى آلات إيقاعية ذات غشاء مصوت، ومنها: آلات الطرق المنغمة وآلات الطرق الموقعة، والآلات الإيقاعية. ثم الآلات الإيقاعية المستخدمة في أغاني البحر كالطبل البحري الكبير وأنواعه، وآلات: المرواس - الجحلة - الهاون - الطار - الطويسات. وقد وثقها الباحث بالكلمة والصورة والشكل الإيقاعي. ثم ينتقل بنا إلى الأشكال الإيقاعية المصاحبة لفنون البحر الكويتية، ومنها: إيقاع الحدادي - إيقاع الياملي - إيقاع الدواري - إيقاع العدساني - إيقاع الحدادي الحساوي - إيقاع الحدادي المخالف - إيقاع الشبيشي.

ثم يصل المؤلف لمحاته قبل الأخيرة لبحث في الألوان المختلفة لأغاني البحر الكويتية وقوالبها كأغاني العمل وأغاني الترفيه والسمر، لينتهي بتقديم نماذج تحليلية للأغاني البحرية الكويتية، من خلال كتابة بطاقة تعريفية لكل أغنية، والنص الشعري مصحوباً بشروحات، ثم التدوين الموسيقي لكل نص مع تقطيع الكلمات على النوتة الموسيقية، وأخيراً تحليل الأغنية تحليلاً موسيقياً كاملاً. وهو جهد توثيقي يحسب للقلاف في هذا العمل المهم.



أصداء «الملتقى العربي للتراث الشعبي» في دورته الأولى بتونس أيام: 28.29.30 ديسمبر 2017.

د. الزهرة بنوقوي، كلية من تونس

تمثل «الثقافة الشعبية» الإبداع الجمعي المتجذر في ذاكرة جميع الشعوب، وقد صاغه الأسلاف بمنجزاتهم وخبراتهم وتجاربهم وتراكمتهم، فنعكس واقع الحضارات الإنسانية المتعاقبة وتلون بألوان مكانها وزمانها. وللبحث في هذا المخزون الثقافي الشعبي الثري والاعتراف بأهميته في الكشف عن الماضي وبناء الحاضر واستشراف المستقبل، لابد من تضافر الجهود لتحقيق الاستفادة. ومن منطلق الاهتمام العالمي بصون التراث الثقافي عامة والشعبي خاصة، والذي أكدته اتفاقيات المنظمات الدولية مثل اليونسكو سنة 2003 وفي مناسبات لاحقة، واعتمدته بعض المؤسسات الثقافية المهمة مثل «مجلة الثقافة الشعبية» التي اتخذته منهجاً سلكته منذ سنوات فتحت من خلاله الأفق أمام البحث العلمي في هذا الحقل الثقافي، بما تقيمه من تظاهرات وما تنشره من دراسات وأعمال قيمة للباحثين والأكاديميين في مجال الثقافة الشعبية. كانت فكرتنا في تشكيل «الجمعية التونسية للثقافة الشعبية»، لمعاودة الجهود السابقة في هذا المجال الثقافي.

وفي هذا الإطار، نظمت «الجمعية التونسية للثقافة الشعبية»، «الملتقى العربي للتراث الشعبي» في دورته الأولى بتونس من 27 إلى 30 ديسمبر 2017،

قدمت فيها مجموعة من المداخلات العلمية القيمة
لثلة من الباحثين والأكاديميين:

الجلسة الأولى حاضر فيها كل من:

✳️ الدكتورة الزاوية برفوقي من تونس وهي من
مؤسسي الجمعية التونسية للثقافة الشعبية،
قدمت مداخلة تحت عنوان «التراث اللامادي
ودوره في تأريخ الواقع الثوري للفترة الاستعمارية
بالبلاد التونسية من خلال نصوص الأغنية
البدوية».

✳️ الدكتور صالح الفالحي من تونس، قدم مداخلة
تحت عنوان «المشترك في التراث الثقافي العربي
غير المادي».

✳️ الدكتور محمد رمصي من المغرب، قدم
مداخلة تحت عنوان «الموروث الشعبي بين
التداول والتوثيق».

ثم تلا الجلسة نقاش.

الجلسة الثانية حاضر فيها كل من:

✳️ الأستاذة صفية عزوز من تونس قدمت
مداخلة تحت عنوان «التراث الشعبي الشفوي
وتكنولوجيات الاتصال».

✳️ الدكتور أحمد بقار من الجزائر، قدم مداخلة تحت
عنوان «جماليات الشعر الشعبي المغاربي ووجوه
الاتفاق».

تلا الجلسة نقاش:

وكان الموعد مساء الجمعة مع عكاظية شعرية
عقبتها سهرة فنية بدوية «النجمة» أنشأتها مجموعة
من الأصوات الفنية البدوية النسائية والرجالية.

وخصص القائمون على الملتقى اليوم الختامي
السبت 30 ديسمبر 2017، لتنظيم رحلات سياحية
استطلاعية وترفيهية للضيوف نحو مدينة توزر بجولة
في متحف دار شريط وشاق واق - الواحة - ربوة
الشابي، حيث أقيمت عكاظية شعرية بروضة أبو
القاسم الشابي.

واختتمت فعاليات الدورة الأولى من الملتقى بتوزيع
شهادات التقدير، كلمات ضيوف الشرف، كلمة الختام،
والإعلان عن تأسيس الرابطة العربية للثقافة الشعبية
برئاسة تونس لسنة 2018.

وقد شارك فيه أكثر من 70 ضيفا من تونس و11 دولة
عربية من محاضرين وباحثين وشعراء وإعلاميين
وقد تضمن الملتقى مجموعة من
المداخلات العلمية والعكاظيات الشعرية والمعارض
الثقافية والفنية والفقرات الموسيقية فضلا عن
الرحلات السياحية الاستطلاعية.

وتواصلت فعاليات الملتقى على مدى 4 أيام توزع برنامجها على النحو التالي:

تم استقبال الوفود العربية من قبل «الجمعية
التونسية للثقافة الشعبية» بتونس العاصمة، ثم أجهت
يوم الأربعاء 27 ديسمبر 2017 إلى مدينة قفصة، مرورا
بمدينة القيروان حيث استقبلهم بيت الشعر القيرواني
هناك، وقاموا بزيارة استطلاعية إلى بعض المعالم
التاريخية بالمدينة، ومنها جامع عقبة ابن نافع. ومساء تم
استقبال الضيوف بمقر الإقامة «جوغرطة» بقفصة.

وفي يوم الخميس 28 ديسمبر 2017 جولة صباحية
بالمدينة العتيقة بقفصة بالتعاون مع المعهد الوطني
للثراث وجمعية صيانة مدينة قفصة، حيث حظي
الضيوف بزيارة استطلاعية إلى بعض المعالم الأثرية
والمواقع التاريخية بالمدينة منها «المتحف» و«دار
لوتنقو» و«واد البي» وغيرها، وقد رافقهم في ذلك
مجموعة من المتخصصين في التراث، قاموا بتقديم
بعض المداخلات على عين المكان.

وبعد الظهر تم افتتاح عدد من المعارض منها
معرض الكتاب العربي للثقافة الشعبية ومعرض
صور فوتوغرافية للمواقع الأثرية والسياحية التونسية
ومعرض وثائقي عن التراث الشعبي الوطني من تنظيم
المكتب الجهوي للإعلام والتوثيق بقفصة.

وقد استضاف المركز الثقافي علي جيلة فعاليات هذا
الملتقى، أين تم الافتتاح الرسمي مساء الخميس 28
ديسمبر بعرض شريط وثائقي حول أبرز المواقع الأثرية
والسياحية في البلاد التونسية، عقبته كلمات القائمين
على الملتقى وتكريم عدد من الضيوف العرب والشعراء
التونسيين. وقد تخللت التكريمات وصلات موسيقية
وقراءات شعرية، اختتمت بسهرة فنية «صوت
النجم» أحيتها الفنانة التونسية زهرة الأجنف.

وخصصت الجمعية التونسية للثقافة الشعبية،
يوم الجمعة 29 ديسمبر 2017، للندوة الفكرية
المتعلقة بالثقافة الشعبية والتراث اللامادي، حيث